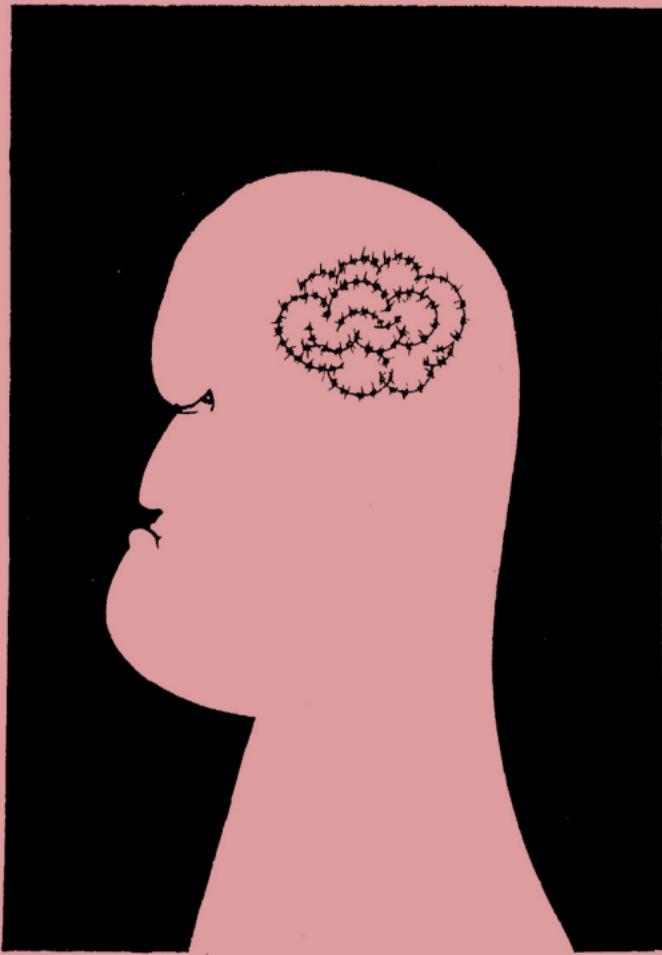


# أَلْ وَنْد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocratique

• حوار مع رسامي الكاريكاتير •



تطور الايقاع في الشعر العربي / شكري عباد

♦ روستان لرواية زعنول الشيطان / صبرى حافظ - خليل التليلي

♦ رفيق حمزة : الفتنصل الشيوخى / رفعت المسعود



تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

لوحة الغلاف الأمامي للفنان / محمود أحمد مصطفى ، رسام كاريكاتير بمجلة أكتوبر القاهرة

# أدب ونقد

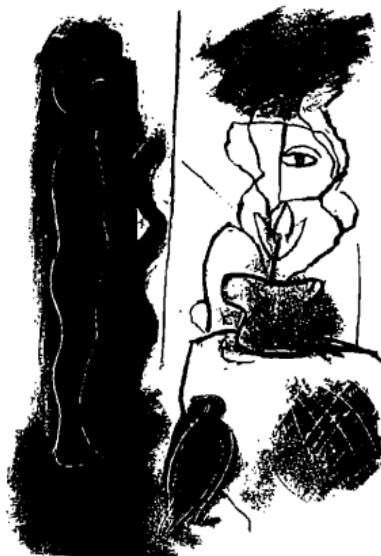
مكتبة لسان العرب  
[www.lisanarab.com](http://www.lisanarab.com)



السنة السابعة ، سبتمبر ١٩٩٠ ، العدد ٦١ تصميم الغلاف الفنان  
يوسف شاكر / الرسوم الداخلية مهداة من الفنان محمد عبلة

## المشاركون

د. الطاهر احمد مكي/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم الياس/د. عبد الحسن طه بدر/د. لطيفة الزيات/ سلک عبد العزيز



الراسلات: مجلة أدب ونقد ٢٢/ ش. عبد الحالى ثروت القاهرة/ت ٣٣٩١١٤  
الاشتراكات: (العدد عام) ١٢ جنية/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ او عنها  
وأمريكا ١٠٠ دولار

القارئون الذين ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سراويل شرت او لم تنشر  
اعمالهم في التنفيذ نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الادارة

**لطفي واكد**

رئيس التحرير

**فريدة النقاش**



مدير التحرير، حلمى سالم

سكرتير التحرير، ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البدراوى / كمال رمزي / محمد روميშ

# فی هذا العدد

افتتاحية: حضارة الزارع وحضارة الراعي.....	٥
فريدة النقاش	
رفيق جبور: لا أملك سوى قلمي.....	١١
د. رفعت السعيد	
تطور الإيقاع في الشعر العربي.....	٢٠
د. شكري عياد	
شعراء - نجمة البدو الرجل.....	٤٠
سيف الرحمن	
محمد هشام	٤٥
- انتظاري وبعدك.....	
المصابيح تنشر عتمتها.....	٤٨
فريد رزق	
- قيامة من يشهد.....	٥١
فتحى عبد الله	
- دمى يصد المكنة (تقديم : السماح عبد الله).....	٥٤
عبد اللئاق شهاب الدين	
لصوص - العساكر.....	٥٨
أحمد النشار	
- تخيلة ترشد القمر.....	٦٢
عاطف سليمان	
- انتظار.....	٦٧
عصمت تنبيل	
- حالة تقني.....	٦٩
هناك عطية	
- صورة.....	٧١
فاللهم قهانى	
- خاتمة البداية.....	٧٣
عبد اللئاق عبد الرحمن الجمل	
تواصل.....	٧٥
محمد روميش	
حوار مع د. سيد القعنبي: مصرنة المنطقة وتهويديّة المنظمة.....	٧٧
عبدة الرويني	
حوار مع رسامي الكاريكاتير: أيهاب اللبابا - رموف - بهجت.....	٨٦
فريد فتحى	
مقالات - تزيف الهوية الفلسطينية في السينما الاسرائيلية.....	٩٩
أحمد يوسف	
- روائع نقدikan حول رواية زغلول الشيطاني، ورود سامة لصراف	
- ورود صفر ورواية التمايزيات.....	١٠٦
د. صبرى حافظ	
- كيف نرش الملح للولادة الجديدة.....	١١٥
خليل الخليل	
الحياة الثقافية.....	١١٩
غباب محمد الشريف: كمال رمزى / رسالة باريس: اسكندرية كان وكان، مجدى عبد الحافظ /	
دور مصر في الابداع الفلسفى: د. مجدى يوسف / مشاهدات مسرحية: محمود نسمى / تعليق	
على تحقيق المجالات الثقافية: أحمد جودة / ندوة المرأة في حياة مختار : سهى وحيد النقاش /	
نقد: آخر المألين كان: على منصور / الشيوخين الكثربوجية وأخلاق الوضوح الشامل: مصباح	
لطيب.	
كلام مستفدين: هذه البيان الثقافية النقطية.....	١٤٤
صلاح عيسى	

افتتاحية

## حضارة الزارع وحضارة الوعي

فريدة النماش

«لأنفتشوا عن شيء فانا لا أمتلك إلا قلم فهل تضبوطونه؟».

بهذه الكلمات الوائقةواجه المفكر المناضل «رفيق جبور» قوة الشرطة التي هاجمت بيته بليل، وقلبته راسا على عقب، ثم ألقى القبض عليه في بدايات هذا القرن، لتصدر المحكمة حكما بترحيله من مصر، ويُسْدَلُ الستار على مرحلة غنية ومفعمة بالأمل من النضال الإشتراكي الدّهوب، تلك المرحلة التي إنتهت بحل «الحزب الشيوعي المصري» الأول ومصادرة مملكته وملاحقة أعضائه وقادته. وكان هذا المناضل «الأعمى» العربي الشجاع واحدا من هؤلاء القادة الذين وهبوا حياتهم لما يزمنون به ولم يبخلا بشيء.. ولد في زحلة بلبنان، وناضل في القاهرة، ودفن في يافا بفلسطين.

يقدم لنا الدكتور رفعت السعيد «رفيق جبور» في هذا العدد ليواصل مشكورا وبناء على طلبنا تلك السلسلة التي يكتبها خصيصا لأدب ونقد وسط مشاغله الكثيرة عن قادة الفكر الحديث منذ بداية القرن بادانا «بحسن البناء» صاحب واحد من أهم المشاريع الفكرية السياسية في عصرنا وأهم رموز حركة الأخوان المسلمين حتى الآن.

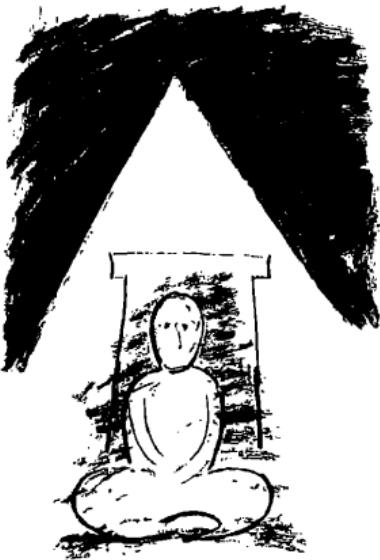
وفي العدد قبل الماضي قدم لنا الإشتراكي الرومانسي «فرح أنطرون».

ويأتي «رفيق جبور» في هذا العدد ثمناً للاشتراكى الماركسي الذى إقتنى نضاله الفكرى بالمارسة العملية، فجاءت إسهاماته النظرية بنت المارك الواقعية والرؤية الناقبة للتحولات الطبقية فى مجتمع ينتقل من الاقطاع إلى الرأسالية فى ظل هيمنة الاستعمار.

وهي المرحلة التى ماتزال خطوطها الرئيسية متند فى حاضرنا، وتنعم فعلها فى مجريات أموره، حيث تنسج الثورة المضادة شباكها حول التهروض الجماهيري، فتحدى من إندفاع مرجانه وتنكسرها، بعد أن انقلبَتْ أى الثورة المضادة. على خيارات يوليتو الوطنية والاجتماعية. واتخذ هذا الامتداد أشكالاً أخرى تتلام مع المرحلة الجديدة فى الوطن العربى فجأة، اختفاء المتعاونين الأوائل يلبسون هذه المرة قناع السيد الأمريكى، «وحىث تختهر الرأسمالية المحلية فى ظل التبعية ووفقاً لشروطها، وتحل الأمريكية محل الاستعمار، وتشد إليها غالبية النظم المحلية برتكزاتها العشائرية والقبيلية والإقطاعية وصولاً إلى الرأسالية الشوهة التى تحرس آبار النفط، وترفع صكوك الاعذان باسم المعاهدات والاتفاقات، وتنزل صاغرة على شروط الأعداء، بينما تقبل دور سيدة نفسها، وتسوق هذا الوهم بالسيطرة على الشعب الذى يكتشفحقيقة أنه وهم فى اللحظات الفاصلة من التاريخ مثل تلك اللحظة المساوية التى نعيشها الان.

واذا كانت الخلافة العثمانية كمركز استعماري آيل للسقوط أطلقوا عليه وصف «رجل أوروبا المريض»، قد دايت فى بداية القرن على إيجار الحكم العرب على إرسال ابنائهم الى عاصمة الخلافة لاحتفاظ بهم كرهائن ضماناً لولاء الآباء، فإن المركزالأمبريالي الجديد يستخدم الأن أساليب أكثر دهاءً وحنكة، متقدمة بقدمه، عاتية بعثرة، اذ يحكم قبضته على الروح عبر ثقافته، وعلى الثروة عبر قوته العسكرية وركائزه السياسية، وهو ليس بحاجة الى الرهائن من الأفراد لأنه يرهن الأوطان كلها، ويحرك قادتها من واشنطن كمرaines الماركونيت الذى ترقص على إيقاعاته وتتحرك بإشاراته.

ومن المؤكد أن هؤلاء سوف يدفعون الثمن ان عاجلاً أو آجلاً، لأن التاريخ لا يقف أبداً عند نقطة ساكنة، وسوف ينفجر الغضب على إمداد الأرض العربية ولن يكون بوسع هؤلاء الاعتماد دائماً على الوجود العسكري الأجنبى لحماية عروشهم ومصالحهم «فلن يتتمكن الاستعمار من قتل روح الشعب الناهض» كما ردد رفيق جبور فى بداية القرن وهو ينناضل من أجل أن تقوم هذه النهضة على اكتاف حزب عربى للعمال وال فلاحين والثقافيين الثوريين الذين عرفوا أن «لألفادة ترجى لهم من الأحزاب الحاضرة حينذاك».



ويلعب المثقفون الثوريون دورهم التأسيسي على صعيد الأفكار والمسارات العملية معاً سواء في الماضي القريب أو في حاضرنا الذي يمتد هذا الماضي فيه. إن قاعدة هؤلاء المثقفين الثوريين قد اتسعت في زماننا بما لا يقاس، قادمة من قلب الطبقة العاملة التي تبلورت وتجذرت، ومن قلب الفلاحين الذين انتقل بهم الاصلاح الزراعي من كم مهمل إلى قوة فاعلة، ومن قلب البورجوازية الصغيرة في المدن التي حلقت في مرحلة سابقة على جناح الاستقلال الوطني والتقدم الاجتماعي، ولعبت دوراً متزايداً في الحياة السياسية والفكريّة للبلاد.. وإن شدّها جمِيعاً إلى الأرض غياب الديموقراطية السياسية في المرحلة الناصرية، وإذا كان «رفيق جبور» القاًدمنا من بداية القرن، واحداً من قلائل طرحو الأسئلة الطبيعية وقدموا الإجابات العملية عنها، فإن زماننا هذا يقدم الآلاف من أمثاله الذين تكونوا في مدرسة الفكر الاشتراكي العلمي والنضال العملي معاً وهم بعض القراء الكامنة للتهرب المُقبل.

والدكتور «سيد محمود القصني»، صاحب حوار هذا العدد، هو واحد من هؤلاء العلماء الراغدين الصارمين الذي يعتمد العلم لا الأساطير أساساً لقراءة و إعادة كتابة التاريخ، واكتشاف كل التراث الذي هو «جماع تاريخ الأمة المادي والمعنوي منذ أن إستقر الانسان وارتبط بهذه الأرض، انه نتاج تراكم كمٍ وكيفيٍ خبرات طويلة ومتعددة، ولهذا ما كان لتراثنا أن يبدأ من الحضارة العربية الاسلامية»

وهو يدعو الى ما يسميه بمصرنة المنطقة في مواجهة تهريدها الذي تم عبر التاريخ كمؤامرة متصلة لتزييف وعي المنطقة بذاتها وبما لها الحضاري المصري، الذي تحول بعد التزييف الى أساطير أهالت التراب على التاريخ الحقيقي لصالح قبيلة يهودية، حولت الوهم الى ايان يحافظ

على تاريخ مزيف إذ أن ماتم تالبته في التراث والمعهد القديم لم يحدث أبداً.  
وإذ يستفيض «القمي» في إضافة الصراع القديم بين حضارة الزارع وحضارة الراعن، تغيب  
عنه بعض أهم ملامح الواقع الآتي. وتتصطدم إضاءته بحادثتين كبيرتين، الأولى هي أن أحفاد  
القبيلة التي اغتصبت فلسطين طوروا الزراعة بحيث تفرقت انتاجية الأرض عشر مرات على  
انتاجية الأرض الفلسطينية المجاورة. والثانية أن بدو الجزيرة، وبأموال البترول حققوا اكتناً ذاتياً  
في القمح الذي تستورد مصر ثمانين بالمائة من حاجتها منه. ولعل قراءة ثانية لرواية سحر خليفة  
«الصبار» تبرهن لنا مرة أخرى على أن الصراع الحضاري بين الفاصلين وأصحاب الأرض  
الأصليين، يقوم أساساً على كون إسرائيل تشكل تكopian رأسمالياً متقدماً يرتبط عضوياً  
بالرأسمالية العالمية، جناحه التقدم الهائل في الزراعة والصناعات من جهة، والعسكرية من جهة  
آخرى.

إن الطابع الأساسي لأى تشكيلة اجتماعية اقتصادية، يفوق في فعاليته أي عمق تراصى  
حضارى مهما يكن عريقاً ومتقدراً. وليس أدل على ذلك من أن الطابع الرأسمالى - الأمريرالي  
للولايات المتحدة الأمريكية هو اللحمة الأساسية لنسيجها الذى التام به كل الثقافات على  
تنوعها وتنافرها وتعدد منابعها. كذلك فإن سقوط المضاربات واندحارها يرتبط دائمًا بشيوخة  
ووهن التشكيلة الاجتماعية - الاقتصادية السادنة، التى كانت تتواكب أى مع نهوض تشكيلة  
آخرى، أو إنحدار الجميع أمام غزو أجنبى. وتبقى معالم المضاربات مدونة فى بطون الكتب أو  
على جدران المعابد أو فى ذاكرة الأجيال عازبة وحدها دون الامساك بعناصر القراءة فى المرحلة  
الجديدة التى تدخلها البشرية - عاجزة عن هزيمة الأجنبى.

وتنطوى منظومة «القمي» على مقارقة لعلها ستكون موضوع نقاش طويل فيما بعد، حيث  
رأى أن كل ثقافة هي ثقافتنا. وفي كل أمة أمنان، ولكنه استثنى الفراعنة من هذا التقسيم  
لتبعد الأمة المصرية في ذلك المين أمة واحدة ذات ثقافة واحدة وتراث واحد زيفه اليهود لصالحهم،  
ولعله بذلك يستقطع - من حيث لا يدري - في فكرة طالما رددوها تحبيب سرور من قبل هي سيطرة  
اليهود على المصير الإنساني كانوا من مركز للتحكم غير مرئى، وهي فكرة ميتافيزيقية في  
جوهرها.

إن أسللة القمي كمثقف طليعي هي أيضاً أسللة جدية حتى لو اخطلنا بشأن الإجابات التي  
يقترحها، والتي ماتزال بحاجة إلى المزيد من الدراسات التي يغنى بها هذا الباحث المجتهد مكتبتنا  
العربية، ولعل حواره هذا أن يحرك الحياة الفكرية الراكرة، ويبحث العلماء، والمفكرين على الدخول  
في حوار حقيقي يسهم في تقدم المعرفة الموضوعية بتراثنا كلها، فكل تقدم جديد صوب هذا النوع  
من المعرفة هو توجه ضروري، وارتياح آفاقها المفتوحة على الالاتهانى، وحين يسلك الإنسان  
حربته الحقة، متخالقاً من الأوهام والمعوقات، يصبح سيد العالم بلا منازع، لأن الوعى الإنسانى \*  
ليس مجرد انعكاس سلبي للعالم الواقعى وإنما هو أيضاً طاقة نسمهم فى تحول هذا العالم، وفي دفع

الواقع الى الأمام، إن السقوط العلمي لفكرة التفوق اليهودي وشعب الله المختار لا بد أن يكون رصيداً لكفاح الشعوب العربية في معركتها الضاربة ضد الصهيونية، شرط لا يكون هذا السقوط بنا، لفكرة تفوق آخر لشعب آخر يستمد من تاريخ قديم مشروعية لوضع ممتاز جديد، أى لاستطورة بديلة.

إن المشروع القومي العربي للتحرر لا بد أن يكون امباً أو لن يكون. وإن العمق الحضاري التراثي المصري القديم لا بد أن يصب بعناصره الایيجابية في رسم ملامح هذا المشروع وتطوره بكل رؤوفاته القديمة والجديدة: فرعونية، بابلية، وأشورية، كردية وبربرية، يهودية، اسلامية، مسيحية. وغنى عن البيان أن تطوير مثل هذا المشروع واعداده للانصار لن يقوم الا على اكتاف شعوب تحررت من قبضة الاستغلال الذي تولده عنه كل المزارات الفرمدية والعرقية والطائفية...

إنه مشروع كفاح ينتظم كافة الميادين في الفكر والسياسة، في الاقتصاد وال العسكرية.. في نعط الحياة وبناء الشل العليا. وهو مشروع عالمي طبعي جديد يناضل من أجل ولادة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية الجديدة، الاشتراكية الطابع في خاتمة المطاف.

وهو أيضاً مشروع عربي لا يستطيع الا أن يكون عربياً في زمن التكتلات الكبيرة، وأنها لم تكن مجرد مصادفة سعيدة أن يقدم لنا «رفيق جبور» برهاناً عملياً على ازدهار المسن العربي المبكر في المنطقة في بداية القرن، وكان هو نفسه بسيرة حياته العطرة غورذاً عملياً باهراً حين جاء من لبنان ليناضل في القاهرة وبيوت في فلسطين.

سؤال طبعي آخر عن رواية الشهانيات يقدمه عدتنا هذا في ملف صغير عن رواية «أحمد زغلول الشيطني» «ورود سامة لصقر» التي نشرتها المجلة قبل بضعة أيام لندشن ميلاد روائي كبير في عمله الأول. وكنا قد احتفلنا في عدد الشعر «بأحمد أبو زيد» شاعراً ينشر أعماله لأول مرة، وكان لنا شرف تقديمها واكتشافه، مبتهجين بأن سمعينا في اتجاه الأصوات الأصيلة الجديدة للملينة بالعود لايختسب، وكان أملنا وما يزال أن نفتح لهؤلاً المبدعين ابواباً واسعة على جمهور عريض منعش. وهامن أصداء ذاتنا الحار لازدوار في الفراغ بل تأثيرنا الاستجابات الواude من أرجاء الوطن العربي الكبير اسهامات تقدية في رسالة من سوريا للنادق «خليل الخليل» الذي يقدم رؤية شاملة لرواية الشيطاني، وكلمات مفعمة بالأمل من مدن المغرب وسجونه، وامتنان من البحرين لأننا أسهمنا بفعالية في العملة الدولية من أجل أطلال سراح الوسيقار مجید مرهون.

ونحن على ثقة أننا بذلك نتشكل ونكبر كجزء أصيل من ذلك المشروع القومي العربي التحرري، الجبين الذي يتكون في رجم الليل الطويل. وإن صورياتنا هي صوريات التغيير، صوريات الولادة المتعرجة في زمن إنكسار، ولكن هذا الليل الطويل سوف يعقبه نهار، انه قانون الطبيعة شرط ان تعرف الطبيعة طريقها- رغم وعورتها- الى قلب الجماهير..

في أيام العينين والكفين  
إن الليل زائل

ولعلنا سوف نتعامل مع الدكتور «صبرى حافظ»: هل انفلقت الدائرة حقا بموت «صقر» فى رواية «الشيطى» البديعة؟ وادا كان حافظ يرى أن البنا، الدائرى للرواية يجعل من الموت خاتمة، ومن إحباط المناضل من أجل التغيير وهجرته الى بلاد النفط حالة عامة... فانتا لا تستطيع إلا ان تنتلط الىبقاء «حبة» الاخت والمحببة الرقيقة كنسمة فى نهار قاتل لينفتح النص بتطلعنا هذا على افق جديد. صحيح إنه الأفق المعم بالالم والاخفافات، لأن الثورة المضادة مازالت تعيثم على صدورنا، ولأن باب النفط لمايزل يقدم إمكانية للحل الفردى، فان «حبة» تبقى فى المدينة البائسة حية بعيانها حاملة وعودها المخبورة الكامنة، تلك التى أفصحت عن وجه من وجوهاها لدى هبة بناء الشعوبية التي سجل المؤلف بانفجارها أحد تواريخته.

إنتا بصد نص طباعي يفتح الباب على مصراعيه أمام رواية الشانيات لكن تصل الى أسع جمهور. فلم تعد الطبيعة حكرا على حلقات ضيقة. لقد إتسعت القاعدة، وتعلمت الأجيال الجديدة كيف تنسج البساطة عمما وكتافة، وتكون مفهومها جذابة ومشوقة وهى تحمل رسالتها الجديدة فى آن واحد.

ومرة أخرى، أن صعوبات الطبيعة موضوعية، فلسنا وحدنا في الساحة. بل هناك الموجه الكاسحة للثقافة الاستهلاكية والاعلامية التي دفعت بالشعر الى المنافسة مع الأغنية الخفيفة، وبالرواية الى المنافسة مع مسلسلات التليفزيون التي تروضها الرقابة، وقد حجبت هذه الرقابة فرصة تحول الروايات الجادة الناقدة الى أعمال تليفزيون شعبية.

**رفيق جبور: القنصل الشيوعي:**

## **لأمتلك سوان قلمي، فهل تضطرونه؟**

**د. رفعت السعيد**

الاسم: رفيق حبيب جبور  
تاريخ الميلاد: ١٨٩٢  
محل الميلاد: زحلة - لبنان  
المهنة: صحفي

الانتهاء السياسي: المزب الشيرعى المصرى - عضو اللجنة المركزية.  
الاسم الحركى (السرى): محمد صديق عنتر..

### **\* البداية:**

وليس ككل البدايات، فتحن أمام فتى يقترب من الاستقرارية، أبو حبيب جبور طبيب مشهور، والفتى يكمل دروسه في المدرسة الشرقية في زحلة لينال منصبًا رفيعاً بل وغير متوقع، فقد عينته الحكومة الإبرانية قنصلاً لها في استنبول، وهو أمر كان مألوفاً لدى الحكومات التي تفتقر إلى عدد كافٍ من المثقفين الذين يتقنون اللغات الأجنبية. وكان عمر الفتى عشرين عاماً... لا أكثر.

وفي ذلك الزمن والغرب العالمية الأولى في بدايتها كان الشيريف حسين أمير العجاز بعد العدة لاعلان الترورة العربية ضد الخلافة العثمانية، لكن نقطة الضعف في خطبة الشيريف حسين كانت أن ابنه الأمير فیصل مقيم بشكل اجباريٍّ في استنبول، حيث دامت الخلافة العثمانية على أجبار الحكم العرب على إرسال ابنائهم إلى عاصمة الخلافة لتحتفظ بهم كرهائن ضماناً لولاَّء الآباء..

واحتاج الأمر إلى شخص يتمتع بحصانة دبلوماسية، ويستخدم هذه الحصانة في خدمة مشروع الثورة العربية.. وقام فنصل ايران «رفيق جبور» بهذه المهمة. مهمته تهريب الأمير فحصل من استنبول إلى المهاجر وبذلك أطلق يد الشريف حسين في بدء تحركة ضد العثمانيين..

وكشف دور رفيق جبور في هذه المهمة.. ونال رسالة شكر حميمة من الشريف حسين (الازالت أسرته تحفظ بها حتى الان).. ونال تأييداً شديداً من الحكومة الإيرانية التي استجابت إلى طلب حكومة تركيا بايعاده باعتباره شخصاً غير مرغوب فيه.. ونقل رفيق فنصل ايران لایران بالاسكندرية.

ومع نهاية الحرب الأولى كانت مصر تلتهب بالثورة.. ومعها كان الفنصل الثاني بكل وجذبه، وحتى الرقيقة التي نالها اذ عين فنصل عاماً لحكومة ايران بالقاهرة لم تدفعه الى الالتفات لوضعه الدبلوماسي وإنما بحماس في نشاط ثوري واضح دفع سلططات الاحتلال البريطاني الى تقديم الاحتياج تلو الاحتياج الى حكومة ايران التي رضخت في نهاية الأمر وتورت نقل فنصلها الثوري الى بلد آخر.. لكن الرجل كان قد اختار طريق الثورة وقرر أن يمضى فيه حتى النهاية.. فخلع ثياب الدبلوماسية وألقى باستقالته في وجه الحكومتين معاً.. الحكومة الإيرانية وسلططات الاحتلال مصر..

ترك الدبلوماسية.. وعمل كصحفي (١)

ربما عمله الصحفي في جريدة «العروسة» التي كان يصدرها الياس (والد مي زياد) لكنه لم يبق فيها طويلاً وانتقل ليعمل في جريدة أكثر ثورية وحماساً ضد الاحتلال هي جريدة «النظام».. ولكن لماذا جريدة «النظام» بالذات؟ ن tud قليلاً الى الوراء..

إلى عام ١٩٠٩ لنجد أن صاحب جريدة النظام السيد أفندي على كان صاحب أول محاولة جديدة لتأسيس حزب عمالى وكان «مديرًا» لهذا الحزب. ونطالع في «الأهرام» بياناً يسوق فيه يقول «كلنا يعلم مركز العمال في أوروبا، فالعامل هناك لا فرق بينه وبين القاضي والمحامي، ولما كان الإنسان من قطرته الطبيعية ميلاً إلى الارتقاء، قام جماعة من خيار العمال المصريين الذين يقدرون الأشياء وأسسوا حزباً باسمهم ليربط كل ملتهم» ويعنى البيان قائلاً «أن الجلسة الأولى للحزب قد انعقدت وحضرها جميع غير من العمال والوجهاء، وانتخب الحزب السيد أفندي على مديرًا له» (٢)

.. ومادمنا قد قررنا الرجوع قليلاً الى الوراء.. فسوف نكتشف أن جماعة من التوريين والتقدميين اللبنانيين المقيمين بمصر منهم أنطون مارون- فؤاد الشمالي- شفيق باسيور- أديب قشعى- رفيق جبور قد أسسوا جماعة أسموها «جماعة لبنان الفتى» وبيدو أن رفيق قد انضم الى هذه الجماعة وهو لم يزل دبلوماسياً الأمر الذي أثار ثائرة سلططات الاحتلال.

وكانت «جماعة لبنان الفتى» جماعة ثورية واشتراكية أيضاً فما أن أعلن تأسيس الحزب الاشتراكي المصرى ١٩٢١ (أسى نفسه عام ١٩٢٣) الحزب الشيوعى المصرى حتى انضم اليه أغلب أعضاء هذه الجماعة ولعبوا دوراً قيادياً ولعل أبرزهم كان أنطون مارون (استشهد في السجن مضرباً عن الطعام) وفؤاد الشمالي وقشعى..



وجبور الذى مالبث أن أصبح عضواً في اللجنة المركزية للحزب.  
وجريدة النظام جريدة وفدية.

لكن محررها شيوخى.. وهنا نصل إلى مفارقة هامة وضعت كلام من رفيق جبور وحزبه فى مازق  
عديدة.. لكن محررها استطاع بحسنه الثورى المرهف أن يجد مخرجاً منها.  
وقصة جبور مع النظام «الوفدية» مليئة بأحداث مشيرة للاهتمام، ولعلها تستحق دراسة منفصلة لكننا  
سنحاول أن نتسلس مانعتقد أنه الأكثر أهمية..

ففيما كانت ثورة ١٩١٩ مشتعلة اشتعالاً أخاف الإنجليز وقادة الثورة معاً، الأمر الذى دفع قادة الوفد  
إلى توجيه رسالة إلى السلطان فؤاد يتصلون فيها من العنف الثورى قاتلباً «أن أعضاء الوفد لم يتعدوا  
حدود القانون، ولم يهيجوا فى البلد مظاهرة ولم يحركوا ساكناً» (٢) والذى دفع زعيم الثورة سعد زغلول  
إلى أن يكتب من منفاه إلى عبد الرحمن فهمى قائلاً «ولا يحسن التداخل فى مسائل الاعتصابات  
ولا غيرها من الأمور التى حرمتها السلطة العسكرية بل يجب تجنبها حتى لا يكون للشخص حجة علينا  
فى أى شئ: كان» (٤)

.. فى هذه اللائمة، قررت بريطانيا أن ترسل إلى مصر بعثة تقصى حقائق اشتهرت فى التاريخ باسم  
«لجنة ملنر» وأعلنت اللجنة أن مهمتها هي الاستماع إلى آراء ومتطلبات المصريين.  
وأسقطت فى يد قيادة الثورة، من سبقاً لللجنة، واعتلاقة ذلك بزعامة الوفد المتفين، وماذا لو قابلت  
اللجنة أكثر من جهة واستمعت إلى أكثر من رأى.. وانحازت إلى رأى دون رأى؟  
لكن الرفيق جبور اكتشف الخدعة الإنجليزية.. هم يريدون تفكيرك وحدهم الثورة.. و يريدون إثبات أن  
الزعيم المتفين ليسوا وحدهم على الآلة.. وهم يطمحون إلى اكتشاف شخصيات «يمكن التعامل معها»  
بدلاً من هذا الزعيم الشديد سعد زغلول..  
ومن ثم رفع على صفحات جريدة النظام شعاراً سرعان ما أصبح شعار مصر كلها «مقاطعة لجنة ملنر»  
وتوحدت مصر خلف هذا الشعار، وامتنع على كل مصرى أن يخاطب «ملنر» أو لجنة، وتشكلت جان  
من الشباب لراقبة الفندق الذى تقيم فيه اللجنة ومراقبة تحرّكاتها كى تمنع أي اتصال بها..  
مصر كلها مقاطعت اللجنة ولم يصدق ملنر أن شعارات ما يكتب أنه يصبح عقبة آمرة، وأن شعباً ما يكتب  
أن يتوحد بحيث لا يمكن اختراقه..

لم يصدق ملنر دامر ركيه أن يتحرك وفي أحد المقول على أطراف القاهرة توقف، ونزل تحبيط به أبهة المحظيين وسطورته واختار فلاحاً وحاول أن يتحدث معه عن طريق مترجم..  
ودار الحوار التالي.. الذي أثبته ملنر في مذكراته:  
س: اسمك؟

ج: صمت  
س: هل أنت متزوج؟  
ج: صمت.  
س: هل لك أولاد؟  
ج: أسأل سعد باشا  
س: الساعة كم الآن؟  
ج: أسأل سعد باشا (٥)

وأيقن ملنر أن مصر قد توحدت.. وأنه لا يمكن اختراقها.  
وتبقى أسطورة مقاطعة لمنة ملنر واحدة من أهم دروس ثورة ١٩١٩ وأهم معالمها لكن الكثيرين ينسين أن صاحب الشعار والداعي له هو: رفيق جبور..

ولم ينس الأنجليز لرفيق جبور وللجريدة النظام هذا الموقف.  
فما ليثروا أن يبعضوا على جبور في قضية مقتل السردار وحاولوا طاقتهم الصاذ نهمة الارهاب المسلح ضدّه، محاولين أن يضرموا خصين لدوذين بحجر واحد، حزب الوفد والحزب الشيوعي.. وأن يضرموا العلاقة بينهما فينشر الأهرام نقلًا عن «المورتنج بورست» البريطانية أن ثمة أدلة على «علاقة الوفد بدسانس البلاشفة»، وتحدىت الجريدة عن «الوسائل التي يستخدمها الوفد بلا ضمير للحصول على المساعدة الأجنبية لناید دسانس ضدّ الأنجليز»

وقضى الجريدة على لسان مراسلها بالقاهرة قائلة «والظاهر أنه توجد روابط بين مسامعي البلاشفة وحملة القتل الموجهة ضدّ البريطانيين وبين المقربين عليهم الثنان من محرري الصحف الرافية» (٦)  
ونكتب الدليل تلجراف «واعظم ما يلفت الانظار فيما اكتشفه البوليس هو ما يدل على العلاقة الوثيقة بين دسانس البلاشفة وحملة القتل، وعلاقتهم أيضاً بالوفد لأنه يوجد بين المقربين عليهم ظاهر اندى العربى المحرر بكل رب الشرق احدى الصحف الرافية الكبرى ورفيق جبور المحرر بجريدة النظام وهى من الصحف الرافية أيضاً» (٧)

الأمر الذى دفع سعد زغلول الى محاولة التنازل من ذلك كله ملوكاً الجميع بأنه هو الذى أصدر قرار حل الحزب الشيوعي المصرى ومصادرة معقلاكه والقاء القبض على قادته وتقديمهم للمحاكمة وأكد «أن وزارة الشعب كانت عنيفة على الشيوعيين وانها أرسلت الكثيرين منهم الى القضاء» (٨) لكننا بذلك نسبق الزمن.. بل نسابقه..  
فلنلعد أدراجنا مرة أخرى..

ففى أعقاب موجة من النشاط العارم الذى قام به الحزب الشيوعي المصرى، ومع تصاعد معاركه عمالية واسعة شلت معظم مصانع الاسكندرية، حيث اعتصم العمال بالمصانع، ورفعوا عليها رايات

حراء.. وخارضاً معاركهم تحت القيادة المباشرة للحزب الأمر الذي دفع أحد كبار رجال البوليس «الملازم بك» إلى التأكيد في شهادته أمام محكمة الجنويات التي حاكت قادة المزب الشيرعي على «أن العمال كانوا يعملون بتصانع الاستاذ انتين مارون (عضو اللجنة المركزية للحزب) ورفاقه، وأنه لم يكن سهلاً على البوليس إخراج العمال من المصانع ولكن أخراجهم كان من أيسر الأمور على الاستاذ مارون، كما أن كلمة واحدة منه كانت تكفي لأنها، احتلال العمال للمصنع» (٤)

وترسل الجلتنا قطعتين بجريدة إلى الاسكندرية..

ويوجه سعد زغلول رئيس الوزراء رسالة غاضبة إلى العمال المصريين قائلاً «إنكم انحرتم ملكية الغير وخرجتم من مكان الشركة طوعاً فانكم تعاملون معاملة المخلصين للقانون. وإن أبتنم الاختلال ملك الغير اغتصاباً فانكم تعاملون معاملة الفاصلين الخارجين على القانون» (١٠) ..  
وبدأت جريدة الأهرام - كعادتها - الحملة على المزب الشيرعي فكتبت تقول: «انفجرت الحركة الاشتراكية الملقحة بالشيريعية في هذين اليومين في الاسكندرية افجعها قوبا حمل الحكومة على المبادرة إلى معالجتها والاستعداد لقمعها بالقوة المسلحة اذا اقتضى الحال» وقضى الأهرام محضة لسعد زغلول ثانية: «إننا نرجو أن تخندل وزارة الشعب التدابير اللازمة لمنع تكرار ذلك، وأن تقضي على المذهب الشيرعي قبل استفحاله، إن للعمال حقوقاً يجب أن ينصان ولكن لهذه الحقائق حدوداً يجب لا تتجاوزها، وإذا كانت الصحافة قد عطفت عليهم فإنه لا يسعها اليوم إلا أن تحذرهم من عواقب الميل إلى الشيريعية والتشييع بالمبادئ، المتطرفة» (١١)

ثم من التلميح إلى التحرير الصريح والماضي غضي جريدة الأهرام معبرة عن اراء الاحتلال والرجمية المصرية وتقول: «تنسب الحكومة حركة العمال القائمة في الاسكندرية الآن، والتي بدأت في ٢٣ لبراير الماضي، إلى تحرير المزب الشيرعي المصري ودعاته في الاسكندرية، وقد قررت مناسبة ذلك أن تحيث هذه الحركة من أصولها لمحافظة على النظم الاجتماعية المحلية» (١٢)

.. وهكذا تهيا المسرح وصدر قرار بحل المزب الشيرعي المصري..

وفي ٣ مارس ١٩٢٤ اعتقل عشرات من قادة المزب وكراداره، وأغلقت دور المزب وصادرت ممتلكاته وأمواله وبدأت حملة هستيرية لعلها أشد حملات العداء للشريعة ضراوة ووحشية.. (١٣) وبعد أن قام سعد زغلول بالمهمة القذرة، كان حادث السير لي ستاك، وقدمت بريطانيا مطالباتها المشددة. وقد سعد استقالته أو بالدقّة أُجبر على تقدّيمها وتولى رئاسة الوزارة زبور باشا الذي ضرب به المثل في الرجمية وفي اتخاذ أكثر القرارات خديجاً للمعلم والمنطق..

وأصدر زبور باشا سلسلة من القرارات الغريبة فمنع دخول الكتب والصحف والمجلات الاشتراكية إلى مصر بل ومنع سنن الأخاد السوفيتي من الرسو في الموانئ المصرية..

.. وفي ٦ أكتوبر ١٩٢٤ أصدرت محكمة الجنويات أحكاماً قاسية بالسجن ضد قادة المزب.. وفي ذات اليوم تشكلت لجنة مركزية جديدة.. كان رفيفن جبور واحداً من أعضائها..

## \* محمد عنتو المஹو

وفي مراجعه الحالات الاعلامية الشرسة ضد الشيوعيين وضد الحزب الشيوعي كان لا بد من حملة مضادة، وتكتل رفيق جبور بالقيام بهذه المهمة هو ومجموعة من الكوادر المزبية.. واختار رفيق جبور اسماً سورياً ليكتب به ولি�تحرر تحت مظلة اعلامياً، وفي الأغلب اضطر رفيق الى ذلك تلاقياً للخرج الذي نشا من كونه المحرر الأول لجريدة النظام الوفدية.. على أية حال.. نحن الان مع محمد صديق عنتر المصري الذي بدأ نشاطه الاعلامي كالاعصار مدفناً عن الاشتراكية والاشتراكين داعياً جماهير العمال والفلاحين الى التحرك النضالي.. وقد أبدع محمد صديق عنتر حصيلة فكرية راقية ومقندة توحي بوعى راقٍ وفهم متانٍ للاشتراكية المرتبطة بالواقع المصرى ارتباطاً خالقاً وواعياً.

ولعله من الضروري أن نحاول القاء نظرة عاجلة على بعض الأفكار والمواضف التي دعا اليها.. ولنبدأ بترجمته لكتاب «خلاصة المبادىء الاشتراكية» لكارلوس رابو بورت.

وبالاضافة الى الاختيار الذكى، وشجاعة التصدى، ودقة الترجمة يضيف محمد صديق عنتر الى الكتاب مقدمة وخاتمة.. وفي المقدمة يحدّر القارئ:

«ليس هذا الكتاب رواية قنطالمعه على عجل ولاصحيفة اخبارية فتلقي عليه نظرة سطحية ثم تلقى من يدك في زوايا السisan، ان هو الا مبادىء قد سادت بلاداً كثيرة شاسعة الاطراف ويجب ان تسود العالم يوماً، فاقرأه وهذه الفكرة أيام عينيك، ثم ارجع اليه كلما قرأت في الصحف بما من انباء انتصار هذه المبادىء في العالم وهي آتياً ستتوالى بكثرة كما سيوريك المستقبل»

ثم يوجه حديثه.. «إلى العمال: لقد كنت مثلكم، حاتراً في معرفة نهاية الطريق الذي تدفعنا بها الهيئة الاجتماعية الحاضرة، وقد عرفت هذه النهاية الان، وهي أنت واصلون يوماً لامحالة الى سيادة المبادىء، التي عرضتها عليكم في كتابي هذا، فترتاح الانسانية من تنازع الطبقات، وظلم الانسان لأخيه الانسان، فاقرأوا هذه المبادىء، وادرسوها، واحفظوها فهي التي ستسود بلا ريب» (١٤)

اما الخاتمة فتقول: «هذه آيتها القارئ، المبادىء، التي أردت عرضها عليك، قدمتها في كتابي الصغير هذا..

واذا ظنتـ كما كنتـ أظن أنا نفسي في زمن مضىـ أن هذه المبادىء ليست سوى مجرد نظريات خيالية قد لا يمكن تحقيقها فارجوك أن تعيذ قرامتها، وتلاذك كل فكرة منها على حدة، وتقابل بين حالة الهيئة الاجتماعية في الماضي وبين حالتها اليم، فتري بوضوح وجلاً كيف تسير الانسانية بخطوات نحو تحقيق هذه الافكار والمبادىء، وكيف أن ما كان يدعى في الماضي مستحيلـ قد تحقق فيما بعد مع توالى الأيام»

ويغضي الرجل ليحاول أن يربط بالقارئـ بشكل مستمر فيعلن «وسائلي كتابي هذا بكتب أخرى فكلما رأيت اسم رفيقك «محمد صديق»، على كتاب فاعرف أنه تقدمه مني البلك، وقد سمعت نفسى «برفيقك»، وأنا متاكد أنك حالما تفتتح بهذه المبادىء ستصبح رفاقاً وان كان لم نتعرف بعد..»

وتعنى المخالفة «اما انت ايها العامل المصرى المظلوم، فلأجلك خصيصاً قد ترجمت هذا الكتاب ومن اجلك سانشـر عـدة كـتب أخـرى فـي هـذا الـموضـع.. فـاسـع إلـى نـشرـها بـين زـملـاكـك وأـلـادـك وـذـرى قـرـبـاكـ، وـجـاهـد فـي سـبـيل سـيـادـتها.. وـكـلـما سـاورـ الـيـاسـ نـفـسـكـ مـنـ ظـلمـ أـخـيكـ الـإـنـسـانـ لـكـ، فـاذـكـرـ مـبـادـئـ هـذـهـ، وـذـكـرـ أـنـ لـاخـلـاصـ لـكـ الـأـبـنـشـرـها.. وـجـدهـ هـنـكـ وـشـاطـكـ فـي سـبـيلـ رـاجـهـاـ ليـقـرـبـ يـومـ الـحـلـاصـ.. انـ كـاتـبـ هـذـهـ اـسـطـرـ رـفـيقـ مـنـ رـفـاقـكـ.. وـهـاـ هوـ بـيـذـلـ جـهـودـهـ فـي سـبـيلـ سـعادـةـ الطـبـقـةـ الـعـامـلـةـ فـيـ المستـقـبـلـ فـهـلاـ شـارـكـهـ فـيـ هـذـاـ عـلـمـ» (١٥)

## \* مجلة الحساب ..

لكـ اـصـدـارـ الـكـتـبـ وـحدـهـ لـايـكـفـيـ، فـلـابـدـ مـنـ جـريـدةـ عـلـيـةـ.  
وـتـقـدـمـ رـفـيقـ جـيـورـ الـىـ دـارـةـ الدـاخـلـيـةـ طـالـباـ تـرـخيـصـاـ لـاصـدـارـ جـريـدةـ، وـقـبـلـ مـنـهـ التـأـمـيـنـ ثـمـ عـادـتـ وـزـارـةـ  
الـدـاخـلـيـةـ فـرـضـتـ مـنـحـةـ التـرـخيـصـ (١٦)

ولـمـ يـكـنـ ثـمـ مـجـالـ الاـسـتـجـارـ رـخصـةـ لـجـريـدةـ..  
وـاستـأـجـرـ جـريـدةـ الـحـسابـ وـبـدـاـ فـيـ اـصـدـارـهـاـ فـيـ ٦ـ مـارـسـ ١٩٢٥ـ.. فـصـدـرـتـ فـيـ وـاقـعـ الـاـمـرـ كـلـسانـ  
حـالـ لـلـحـزـبـ الشـيـوعـيـ الـمـصـرـىـ، وـاعـلـنـتـ فـيـ صـدـرـ صـفـحتـاـ الـأـولـىـ اـنـهـ تـصـدـرـ لـلـدـافـعـ عـنـ حـقـوقـ الـعـمـالـ  
وـالـفـلـاحـينـ..

وـعـدـتـ مـفـارـقـةـ جـديـدـةـ فـجـبـورـ يـتـقدـمـ لـلـدـاخـلـيـةـ بـطـلـبـ الـاـذـنـ لـهـ بـتـرـولـىـ رـئـاسـةـ مـغـرـيرـ جـريـدةـ الـحـسابـ  
فـتـرـفـضـ الـرـوـزـارـةـ وـهـنـاـ يـعـضـطـرـ إـلـىـ أـنـ يـبـقـىـ صـاحـبـ التـرـخيـصـ وـهـوـ شـخـصـ عـادـىـ اـسـمـ «ـابـراهـيمـ الصـبـحـىـ»ـ  
كـرـئـيـسـ لـلـتـحـرـيرـ وـيـتـرـولـىـ رـفـيقـ جـيـورـ رـئـاسـةـ التـحـرـيرـ الفـعـلـيـةـ فـيـنـيـاـ يـبـقـىـ اـسـمـ اـبـراهـيمـ الصـبـحـىـ كـرـئـيـسـ  
لـلـتـحـرـيرـ فـيـ صـدـرـ الصـفـحةـ الـأـولـىـ فـانـ الـجـلـةـ تـمـلـنـ التـبـيـبـهـ التـالـىـ فـيـ الصـفـحةـ الثـانـيـةـ «ـمـنـ الـادـارـةـ الـىـ  
الـقـرـاءـ: تـرـجـوـ اـدـارـةـ جـريـدةـ الـحـسابـ حـضـرـاتـ الـقـرـاءـ، وـمـاـكـاتـبـنـ وـكـلـ مـنـ لـهـ عـلـاقـةـ مـعـهـاـ مـخـاطـبـهـ رـفـيقـ جـيـورـ  
ادـارـةـ جـريـدةـ الـحـسابـ بـشـارـعـ الدـواـوـينـ رقمـ ٤ـ وـذـلـكـ فـيـ كـلـ شـانـ مـنـ شـنـونـ الـجـريـدةـ وـجـمـيعـ الـمـراسـلـاتـ يـجـبـ  
انـ تـكـنـ باـسـمـ اـخـرـ»ـ (١٧)

وـالـحـقـيـقـةـ أـنـ الـحـسابـ لـمـ تـكـنـ مـجـرـدـ مـنـبـرـ عـلـىـ لـخـزـنـ سـرـيـ يـحاـولـ  
خـصـومـهـ مـظـارـدـهـ مـطـارـدـهـ شـرـسـةـ وـعـنـيفـةـ، بـلـ كـانـ فـيـ وـاقـعـ الـاـمـرـ أـدـأـةـ لـاـعـادـةـ تـنظـيمـ الـحـزـبـ وـرـبطـ خـطـوطـهـ  
الـىـ حـاـولـ الـبـولـيسـ قـرـبـقـهـ، وـمـحاـوـلـةـ بـيـثـ الشـبـاعـةـ لـنـفـوسـ الـأـعـضـاءـ وـالـكـوـادـرـ وـتـحـقـيقـ الـمـزـيدـ مـنـ  
جـاهـيـرـةـ الـحـزـبـ وـتـرـابـطـهـ..

فـالـشـيـخـ شـاـكـرـ عـبـدـ الـحـلـيمـ وـهـوـ طـالـبـ أـزـهـرـيـ وـكـادـ حـزـبـ نـشـطـ كـانـ مـسـتـرـلاـ عنـ نـشـاطـ الـحـزـبـ فـيـ  
الـرـوـجـهـ الـبـعـرـىـ وـكـذـلـكـ كـانـ أـحـدـ حـشـمـ حـمـادـ أـحـدـ كـوـادـرـ الـحـزـبـ بـالـاـسـكـنـدـرـيـةـ... وـنـفـرـاـ عـلـىـ صـفـحـاتـ  
الـحـسابـ الـأـعـلـانـ التـالـىـ:

«ـمـنـ اـدـارـةـ الـجـريـدةـ: اـنـتـدـيـتـ جـريـدةـ الـحـسابـ حـضـرـةـ الـأـسـنـادـ الشـيـخـ شـاـكـرـ عـبـدـ الـحـلـيمـ وـكـيـلاـ مـنـجـولاـ فـيـ  
الـرـوـجـهـ الـبـعـرـىـ وـهـيـ تـرـجـوـ الـعـسـالـ وـالـنـقـابـاتـ وـكـلـ مـنـ لـهـ صـلـةـ بـهـ اـعـتمـادـ، فـيـ كـلـ الشـنـونـ الـخـاصـةـ بـهـاـ»ـ

وفي نفس العدد اعلن آخر «وكيلنا في الاسكندرية» تعلن ادارة جريدة الحساب أن وكيلها العام في الاسكندرية هو حضرة الاديب احمد افندي حشمت حماد وهي ترجو العمال والنقابات وكل من له علاقة معها في الاسكندرية باعتماد حضرته في كل اعمال الجريدة»  
ولعل الامر واضح..

ولن نطيل كثيرا في ملحمة اصدار جريدة الحساب.. والدور الذي لعبته فقط ستحاول أن تلقي نظرة على الاسهام الفكري الخلاق لرفيق جبور..

ولنبدأ باول كلمات العدد الاول من «الحساب» .. افتتاحية العدد الأول.  
«... لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال اشاننا هذه الصحيفة، لأجل اسماع السلطات الحاكمة وباقى الطبقات في مصر صوت هذه ولعل الامر واضح..

ولن يظل كثيرا في ملحمة إصدار جريدة «الحساب»، والدور الذي لعبته، فقط ستحاول أن تلقي نظرة على الاسهام الفكري الخلاق لرفيق جبور..

ولنبدأ باول كلمات العدد الاول من «الحساب» افتتاحية العدد الأول:  
«... لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال اشاننا هذه الصحيفة لأجل إسماع السلطات الحاكمة وباقى الطبقات في مصر صوت هذه الطبقة البائسة المظلومة اقدمنا على هذا العمل الشاق الذي طالما عجلت النفس الى خرض أمراجه المتلاطمه فقصدتها العقبات والموانع، فقادمت تارة بضع خطوات الى الأمام، وتراجعت طرها الى الوراء بضع خطوات.. إن الطبقة العاملة في مصر هي أكثر الطبقات عددا وأكثرها بؤسا وشقاء وأقلها تنصيبا من اعتماد الحكومة والعمل على رفع مستواها وازالة المظالم عنها»

ثم تفضي الافتتاحية لعدين الأغبياء، «الذين لو أن الواحد منهم طعن الذهب وعجنه بدل الدقيق، وأكله خيرا ابربرا لما غ肯 أن يأكل هو وآلهم وأقاربه وخدمه وحشمه ورفيقاته وسراريه عشر دخله اليومي»  
ولاتخفي الجريدة وجهها بل هي تعلن ومن اللحظة الاولى انها امتداد للنضال الحزبي الذي تحاول الحكومة من مسيرته فتفنون «كنا من انندع في حركة العمال منذ تجدد تھضهم الى الان، وجاهدنا معهم وعشينا واباهم درجة درجة فاختبرناهم «واختبرونا» وتفنون «ستخصص جريدةنا هذه لمجرد خدمة العمال لتكون صوت العمال فلا يسمع من على صفحاتها صوت آخر، ولاتخدم هيبة غير هياتهم، ولاشخصا غير أشخاصهم وأشخاص الذين يعطفون عليهم ويسعون في منفعتهم وفي سبيل الوصول الى حقوقهم»  
(١٨)

.. وكان زبور باشا قد حل البرلين ويستعد لاجراء انتخابات جديدة، وبدأ الحزب الشيرعي في الاستعداد للمشاركة في هذه المعركة، وأعلن الحزب تشكيل لجنة اسماها «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفلاحين» وقد تشكلت هذه اللجنة من عناصر حزبية وأخرى تقافية وتقديمية وأعادت برنامجا انتخابيا ليتقدم مرشحوها على اساسه في الانتخابات ودعت الناخبين «لاعطوا اصواتكم لأى شخص لا يقبل البرنامج وبعد بتنفيذ»

لكن البرليس يهاجم المطبعة التي طبعت البرنامج ويصادره جميع نسخه، وتسرع «الحساب» لننشر نسخه الكامل.. وتفنوا فقرات من البرنامج:



- الاستقلال الشامل لمصر والسودان بلا قيد ولاشرط.
- رفع الرقابة عن المالية المصرية.
- إعادة العلاقات السياسية والتجارية بين مصر باعتبار أنها دولة مستقلة وبين جميع الدول على الاطلاق ومنها تركها وروسيا وبلغاريا.. كما كانت الحالة قبل العرب.
- ايجار المكرمة والمجالس البلدية على مشارى جميع الشركات التي تقوم باعمال ذات منفعة عامة مثل السكة الحديدية والماء والغاز والtram والكهرباء...
- احترام كافة الحريات التي نص عليها الدستور وتثبيط نصوصه مثل حرية الصحافة- حرية الأفكار- حرية الاجتماعات- حرية الأحزاب.
- تثبيط نصوص الدسخور بشأن التعليم الأولي الاجباري المجاني وتوسيع نطاق المدارس، الصحية وتعليم المستشفيات في احياء القراء والفلاحين.
- الغاء الضرائب غير المباشرة على المواد الاولية الضرورية للمعيشة مثل الخبر والغضار واللحم والماء.. الخ.
- مكافحة ازمة خلاء المعيشة والسكن.
- سن تشريع خاص للعمل.
- جعل يوم العمل ثمان ساعات بحدى وسبعين لآن واحد.
- التأمين على حياة العامل ومستقبله بواسطة المصلحة التي يشغل فيها سراه كانت حكومية أو أهلية.
- الغاء قانون منع الاضراب والاعصار.
- حماية النساء والأولاد ومنع تشغيلهم ليلا في اي عمل كان من الأعمال.
- توزيع أراضي الحكومة على صغار الفلاحين بعد توصيل المياه الازمة اليها..
- تسليم المكرمة صغار الفلاحين ما يحتاجون اليه من الأموال بغير أدنى تأخير جدا وانشاء مصرف زراعي لهذا الغرض
- تعديل الضرائب على الاطيان بلصد تخفيضها على صغار المالكين وزيادتها

على كبارهم.

- تسهيل رى الاطيان على الفلاحين الصغار الذين يملكون خمسة أدوني او أقل مع اعطائهم كتابتهم من الماء» (١٩)

.. ونترفق للاحظ بساطة البرنامج والتزامه بنقاط واضحة و مباشرة نفس مصالح العمال والفلاحين والوطن، وانه برنامج واسع يمكن فعلا عناصر أوسع من الحزب من الانفاف حوله..

وقد ادرك رفيق جبور طبيعة القوى التي يتوجه اليها وتعدد التبسيط الشديد في خطابه السياسي منها ومن ثم خرجت جريدة «الحساب» بسيطة في معالجتها حتى لا يعقد القضايا، ولعل «محمد صديق عنتر المصري» كان أول من استطاع تبسيط الخطاب السياسي للشيوخ عبدين المصريين ومعالجة مختلف القضايا ببساطة وأسلوب يمكن أن يصل إلى العمال والفلاحين وأن يتعامل معهم.. وقد استند رفيق جبور في تحريره للجريدة الى رفيقه في عضوية الحزب محمود رمزي نظيم وكان أشهر شعراء العامية المصرية في العشرينات..

ولعل «الحساب» كانت أول جريدة شيوخية تجأ الى الشعر العامي في معركتها الطبقية وتحذّه أداته مثل تبسيط خطابها السياسي وجعله قريبا من العمال والفلاحين..

وعلى صفحات «الحساب» ينشر محمود رمزي نظيم أشعارا بسيطة ورائعة وطبقية في آن واحد فهو يدعا العمال والفلاحين الى أن «يلموا عز الهم» دان يهاجروا من مصر.

يجندوا جيشها من خير شجمان	(وسيرا مصر للملك تسكنها
وقت العلو وقد أضحى كظرفان	وسيرا النيل للأسيد حمرسه
م اسكندرية لدمياط لاسوان	ودوروا لنا على العمال آخرتنا
فيصحروا بين ثمار وسنان	يسيرا الشغل للملك تعسله
سايق حميركم وحاطط ديلى في سنانى	و ساعدوهم على لم العزال ونا

وكانت دعوات رجعية تتصاعد مطالبة بحرمان العمال والفلاحين والفقرا عموما من حق الانتخاب وقصره على من يسددون شريحة معينة من الضرائب والحاصلين على شهادات دراسية عالية.

ويعين محمود رمزي نظيم متعدد بهذا النطاق مؤكدا على حقوق العمال والفلاحين في الانتخاب	واللى جرى ينكتب فى كل جرنان
يكفى بلى غلبنا، يكفى فضيحتنا	قال يذكرنا وعن صحة سلامتنا
لا يسألوا نسى انتخاب جاي من نانى	والأنثى بس مندوبيهن ينتخبوا
لليسان فهم أرباب ملسطان	والحاصلين شهادات مقلولة
كالأنبياء لهم أصحاب هرستان	صحة وتمييز فى الملة مكمة
عن الكلام وان كانوا كمسحان	اما الفلاح فى الملة فلابسوا
أهل السياسه لى إنس ولن جان	هان ينروا مصر كلها سقطت
ومن بصر سواهم غير جدعان..	(٢٠)

فينشر مقالاً بعنوان «بلغور يزور ضحيته وفلسطين تقابله بلا ضراب العام» والمقال هجوم على الصهيونية وعلى محاولتها لاغتصاب الأرض الفلسطينية، ويصف جبور في مقاله بلغور «بانه صاحب التصرّف الشهير الذي أصدره باسم الحكومة الإنجليزية..» والذى يرجحه أعطت فلسطين للبيهود والصهيونية رغم ارادة سكانها ضد كل شرع وعرف وقانون» وقال «عندما زار بلغور فلسطين في أول ابريل ١٩٢٥ بدعوة من الجامعة العبرية قابله السكان في كل مكان حل فيه بجمعي الوسائل التي تعبر عن سخطهم وغضبهم واشترازهم من زيارةه التي تشبه زيارة القاتل لآل القتيل والمعدن لضحيته»

ويختتم رفيق جبور مقاله قائلاً «أنا أتعجب هذه النهاية البدعة في فلسطين وتأمل أن يواكب الفلسطينيون الكرام على أمجادهم وجهادهم في سبيل استقلال بلادهم، وهم كمظلومين مرهقين عليهم أن يشعروا أيديهم في أيدي كل طبقات العمال في أي بلد من البلدان، فالطبقة العاملة مظلومة في كل مكان، وكل مظلوم للمظلوم نسب» (٢١)

ويقى أن تقر أن الرجعية المصرية كانت في ذلك الحين تناصر الصهيونية وتعامل معها، وأن أحمد لطفي السيد باشا سافر ليحضر احتفالات تأسيس الجامعة العبرية جنبا إلى جنب مع اللورد بلغور. لكننا نقضى سريعاً عبر أعداد «الحساب» لنركز الضوء على مقالات أربع لعلها صالحة لأن تتحدا سبيلاً للتعرف ليس فقط على فكر رفيق جبور وإنما على فكر وموافق الحزب الشيوعي المصري في تلك الفترة... ولعلها أيضاً تقدم لنا نوراً جاماً في الخطاب السياسي الواضح والمبادر والسلسل والتى استطاع رفيق جبور أن يبعده وأن يخاطب به جماهير المصريين البسطاء فقد استطاع أن يعالج المسائل النظرية والفكيرية والتنظيمية بأسلوب سهل وحال من التعقيد والغموض محققاً بذلك فقرة هامة ضرورية في أسلوب الخطاب الشيوعي المصري.

والمقالات الأربعية أحداها في صورة رسالة موقعة باسم محمد صديق عنتر والثلاثة موقعة باسم رفيق جبور.. ولعلنا نعلم جيداًـ الآنـ أن محمد صديق عنتر هو الاسم السرى لرفيق جبور..ـ والمقال الأول هو افتتاحية العدد الأول للحساب...ـ ولقد أوردنا بضعة أسطر منه فيما سبق، لكننا بعد انسنا الآن مضطرين لمواصلة استعراض هذا الجهد الفكري الهام..ـ

نهى كان مصادفة أن يتخذ جبور عنواناً لافتتاحية العدد الأول للجريدة الشيوعية الأولى التي تصدر علينا في مصر.. «عن الوضع الطبقي في مصر»، وهل كان مصادفة أن تكون الكلمات الأولى في الافتتاحية «لأجل الطبقة العاملة من فلاجحين وعمال أنشأنا هذه الصحيفة»

ـ وقضى الافتتاحية لتحليل وباقشدار وبأسلوب واضح وحال من التعقيد.. الوضع الطبقي في مصر..ـ إن سكان الأرياف كلهم فلاجرون لا يملكون الرأاحـد منهم أكثر من خمسة أقذـدة وقد لا يملكون جـما من الدـنان عـدا آفـرـاد قـليلـين يـعـدون عـلى أـصـابـع الـيد الـواحدـة يـملـكـ كلـ مـنـهـمـ الـفـدانـ أوـ أـكـثرـ.

ـ وكذلك الحال في المدن اذ بـينـا نـرىـ فـرـداـ وـاحـداـ يـملـكـ الدـورـ وـالـقـصـورـ ثـرىـ بـجانـبـهـ الـوـفـاـ منـ العـسـالـ الـبـالـسـينـ اوـ منـ الـعـاطـلـينـ عنـ الـعـلـمـ يـتـسـكـعـ الـواـحـدـ مـنـهـمـ فـيـ الـطـرـقـاتـ طـولـ الـنـهـارـ يـفـشـلـ عـنـ عـلـيـ بـيـنـاتـ معـ أـهـلـهـ يـاجـهـ الزـهـيدـ فـلاـ يـجـدـ حتـىـ إـذـ غـرـتـ الشـمـسـ يـارـىـ إـلـىـ رـكـنـ منـ أـرـكـانـ الشـارـعـ أـوـ عـطـلـةـ منـ عـلـفـاتـ الـأـرـقـةـ لـيـرـقـىـ بـجـمـسـهـ المـثـوكـ عـلـىـ الرـصـيفـ فـيـ حـولـ رـجـالـ الـبـرـلـيـسـ دـونـ بـغـيـثـهـ...ـ وهـكـذاـ نـرـىـ أـنـ الفـرقـ بـيـنـ طـبـاتـ الشـعـبـ الـمـصـرـيـ كـبـيرـ جـداـ وـظـاهـرـ وـاضـحـ فـمـ فـلاحـ مـسـكـنـ يـملـكـ مـنـ

الارض لاشئ، ويعمل في ارض سواه بala يسد له رمما ولا يقيه من جوع او برد، الى مالك غنى يحيز  
الف فدان او اكتر.. من ابن فلاح يعمل طول يومه فى المقل لقاء قرشين او قرش ونصف.. الى مرس  
غنى يصرف بلا حساب ويرمى المنيهات كيئما اتفق.. ومن عامل اما يشتغل لحسابه فيعمل يوما  
ويعيش بلا عمل لعدة أيام.. او يشتغل في شركة من الشركات الأجنبية بربال كل يوم يخصم نصفه او  
أكثر من نصفه ما بين جرامات وغرامات وأجزاء وغلطات حسابية وألف ضريبة أخرى الى صاحب عمل لـ  
طعن الذهب وعجهن بدل الدقيق وأكله خبزا ابريزا لما تكن أن يأكل هو والله واقاربه وخدمه وحشه  
ورفيقاته وسراريه عشر دخله اليومى.

وبين هذه الطبقة وتلك، توجد طبقة أخرى قليلة العدد تنقسم الى قسمين: الموظفين وأصحاب المهن  
الحرفة.. أما الموظفين فالكبير منهم هو من أبناء الفئة التي وصفناها والموظف الصغير اما ابن ثرى  
وسيصبح عما قريب موطعا كبيرا ينتقل الى هذه الطبقة، واما ابن رجل متوسط الحال كتب له الشفاعة  
والمسكنة والبقاء في الدرجات السفلية من درجات التوظيف عدا نفرا قليلا جدا والشاذ لا يبعد به، فهو  
والحاله هذه يكون فردا من أفراد الطبقة الوسطى، وهي الطبقة القليلة العدد على ماقلتنا ..  
وأصحاب المهن الحرة على درجات.. فالمحامون والأطباء والمهندسين والصحفيين.. الخ كثير الدخل  
منهم حكم أخيه الموظف الكبير، وفقرهم ينضم الى الطبقة الوسطى فلا يزيد من عددها القليل  
لقلة عدده، وهناك إرباب الصناعات الصغيرة وهؤلاء منهم الفنى والفقير أيضا فالفنى من طبقة الأغبياء  
والنقير من الطبقة الوسطى لأن غناه نسبى أيضا فلا هو بالعامل البانس ولا يصاحب العمل ذو المال  
الونير» (٢٢)

ويعد هذا التحليل الواقعى البسيط فى آن واحد، والذى استقى روئيته وخصائصه من الواقع المصرى  
وليس نقلًا عن أي كتاب.. يؤكد رفيق جبور ولا «للطبقة العاملة» «ستخصص جريدةتنا هذه لمجرد خدمة  
العمال» ثم يقول «ولانكتر فى هذا الموقف الوعر والمهدود شأن أبناء الطبقات الأخرى الذين يقولون كثيرا  
ويعملون قليلا أو لا يعملون أبدا.. بل أنتا نشرح خطة وبرنامجه عسلنا باختصار، وعلى طريقة العمال..  
القول على قدر العمل، أو القول القليل مع العمل الكبير، وقد رأى من عرقونا فيما مضى من العمال  
وسيرى من لم يعرفونا بعد أنتا من الذين يخلاصن فى العمل ويفضلون أن تتكلم أعمالهم عنهم لا أن  
تتكلم عنهم أقلامهم والستتهم»

.. أما المقال الآخر فهو رسالة مرقعة باسم محمد صديق عنتر .. وتقول «حضره المحترم رئيس تحرير  
جريدة العمال والفللاحين الفراء.. كنت قد قرأت في أيام الانتخابات.. أن البوليس ضبط منشررا انتخابيا  
كان تطبعة «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفللاحين» .. ثم لم تعد نسمع شيئاً لاعن ذلك المنشور الذي  
يحتوى بلا شك على خلاصة مطالب الطبقة العاملة ولاعن تلك اللجنة التي انذركر أن حضره «رفيق  
جيوب» الشرف على جريدة الحساب والمعروف بمدافعته عن الطبقة العاملة كان رئيسها أو سكرتيرها ..  
فهل ماتت هذه اللجنة قبل أن ترى النور..

وأنى بحق لي أن أتساءل بحق باعتبار أنى رجل قد خصمت نفسي وحياتى للطبقة العاملة المظلومة.  
لماذا لا تباكون جهودكم فى سبيل انشا، حزب للطبقة العاملة، مع أن جميع الوسائل متوفرة لديكم من



وجود جريدة تحت تصرفكم، وجموع كبيرة من العمال تنتبأ بكم ثقة لاحد لها على ما أعلم. لم لاتدعون المفكرين من الطبقة العاملة الى انشاء حزب عمال يدافع عن حق الطبقة العاملة المهمض ويحاجد في سبيل تحسين حالتها.

انى اقدر الجهد الذى تبذلها جريدة الحساب فى سبيل الطبقة العاملة، ولكن عملها سيفنى ناقصا وغير مشرم مادام لا يوجد حزب عمال يتدرج ويقوم مع الزمن ويستلم بيديه المحدثين حقوق ومتطلبات العمال.

فما قولكم دام فضللكم» (٢٣)  
وهكذا تتضاعف الخطأ.

فريق جبور يلتجأ الى اسلوب معروف في صحافة هذا العصر. وهو أن يصطنع رسالة ليشهد بها السبيل لمناقشة موضوع ما..

والحزب الشيوعى الذى خرج سريا إلى السرية، يحاول أن يتخذ من جريدة الحساب سبيلا للدعوة لتأسيس حزب علىى جديد يكن اسمه «حزب العمال وال فلاجين» ..

وتعقيبا على الرسالة يكتب رفيق جبور تحت عنوان «تأسيس حزب للطبقة العاملة من عمال وفلاحين»

ونلاحظ هنا أن الحزب قد بدأ عام ١٩٢٤ فى استخدام عبارة متكاملة هي «الطبقة العاملة من عمال وفلاحين» وذلك كى يرسّع دائرة خطابه ليشمل أغلبية السكان ولا يقتصر تواجده فى صرف الطبقة العاملة التي كانت محدودة العدد ولاشك أن هذا التعبير المدعى يمثل قدرة فائقة على التكيف مع الواقع وعلى تطوير الفكر ليتلام مع الواقع المصرى..

.. ويبدا المقال ليتجه مباشرة - كعادة رفيق جبور - نحو لب الموضوع..  
أن أهم موضوع عالجناه حتى الان وقد يكون أهم موضوع نعالجنه فى المستقبل هم موضوع ذلك الاقتراح الذى أرسله علينا «محمد صديق عنتر» ونشرناه فى العدد السابق».

ثم يحدد المقال ثلاثة أسلحة مهمة يتعين الاجابة عليها بوضوح..  
«هل الوقت مناسب الان لتأسيس حزب للطبقة العاملة فى مصر؟  
ثم من يجب أن يتألف هذا الحزب؟ وما هي مراميه وأغراضه ومبادئه وما يجب أن يكون عليه برنامجه؟ واجابة على السؤال الأول يقول رفيق جبور:

«لابخفي أن الاستعمار يقوى شيئاً فشيئاً الآن. لاقى مصر بل في جميع أنحاء العالم، وأقدام المستعمررين أكثر رسوخاً في مستعمراتهم اليوم مما كانت عليه بعد الحرب العالمية لأن الحرب التي نهبت الضماز إلى مطالب سياسية واجتماعية كانت الطبقة العاملة غافلة عنها فيما سبق، والتي أبقيت طبقة طال سباتها، قد انتجت عقب انتهائتها حركة فكرية عظيمة وسلسلة ثورات وأوضطرابات ومظاهرات راعي ثورات لم ينس القاريء، بعد أمرها وقد عمت تلك الحركة جميع أفراد الطبقة العاملة في كل البلدان.. فالاستعمار هرجم بعد الحرب من كل ناحية، وكان مهاجموه هم أبناء، الطبقة العاملة في البلدان الاستعمارية وأبناء المستعمرات، فماهنت أركان الاستعمار وتزعزع بنائه، إلا أن هذه الحركة ما بنت أن هدلت في كل مكان وأخذ الاستعمار يسترجع قواه، ولما تقوى بدا بهاجم هو نفسه مهاجميه بالآمس. لكن الاستعمار الذي ساد إلى التنمو والنشاط لن يستمر متابعاً نشاطه.. بسبب الخلافات العظيمة التي تقوم من آن إلى آن بين الدول الاستعمارية نفسها من جهة، وجهاز الطبقة العاملة في الدول الاستعمارية من جهة أخرى»

وبعد هذه المقدمة النظرية.. الواضحة والدقيقة والتي تروي بسعة اطلاع على النظرية الماركسية للبنية يتحدث المقال عن مصر مزكداً تهور مصر مرة أخرى ضد الاستعمار.. ويقول:

«أن مصر تعاني شدة وطأة الاستعمار وتزرع تحت ثيروه الثقل لا لأن المستعمررين يغضبونها ويستبدون في تصريف شئونها لحسب، بل لأن زعماء الحركة الوطنية أنفسهم لم يحسروا التصرف عندما هيئت هذه الأمة النشيطة مطالبة بحقوقها مدافعة عن استقلالها وحربيتها، فهم اغتنموا فرصة تهورها ليضعوا أنفسهم في مقدمة الملفوف وعلى رأس التهاب»

ثم يقول «أن الشعب قد تنهض أحياناً للدفاع عن فكرة مبهجة، وقد تندفع دراء الرعما، دون أن تسامهم عن تحديد مطالبهم وعن مقاصدهم ورغباتهم بعد فوزهم، ولكن ذلك لا يدوم طويلاً، ولا تلبث تلك النهضة أن تخدم، وذلك الاندفاع أن يقفل ثم يعود الفقير» .. ولكن المقال يؤكد أن الهزيمة قد حاقت بالوفد وليس بالشعب فلن يتذكر الاستعمار «من قتل روح الشعب الناضج ومن القضا، على الحركة الوطنية الباهرة»

.. ثم يصل المقال إلى الحقيقة التي أراد أن يركز عليها الضوء، «لقد تقهقرت الحركة الوطنية منذ أن خرجت من يد الطبقة العاملة من فلاجين وعمال وتسللتها الطبقة الخاصة من الباشوات وأرباب للأموال والأراضي فكان هؤلاء قد انضموا إلى الحركة بداعي مصلحتهم الخاصة في بعضهم خاف مخاهمها وانتقام أربابها منه، وببعضهم رأى الاندفاع فيها جراً لغنم وطمعاً في منصب وببعضهم انساق مع التبار غصباً عنه، وببعضهم رأى الفرصة مناسبة لتسريد نفسه وجعله ذاته زعيماً»

ويمضي المقال ليؤكد أن الطبقة العاملة المصرية لا يمكنها أن ترهن قضية الوطن لدى هذه المؤقتة من الزعماء المتاجرين بقضية الوطن.. ثم يؤكد «للطبقة العاملة مطالب معروفة محددة وهي تريد الانضمام تحت راية الحزب الذي ينبلها مطالبها ويدافع عنها، وقد عرفت أنه لفائدته ترجح لها من الأحزاب الحاضرة».

فيجب اذن ان تنشىء لنفسها حريا خاصا بها..

و هنا علينا ان نلتفت الانظار الى أن مثل هذا الحزب لن يكون مثل اتحاد النقابات العام في الخلط بين البهتين مجرد كون كل منها مؤلفا من العمال، فاتحاد النقابات هيئه اقتصادية لها غايات و مطالب خاصة، وحزب العمال هيئه سياسية لها غايات و مطالب خاصة أخرى» (٢٤)

.. ولابد لنا أن نلمس تلك اللحمة الذكية التي ربطت وباقتدار بين القضية الوطنية وأهمية تأسيس حزب عمال يستطيع أن يخوض غمارها مدافعاً و يصد عن مطالب الوطن وليس عن صالح طبقة بعيتها كما فعل الزعماء من أبناء الطبقات العليا في المجتمع.

والآن يأتي الدور للإجابة على السؤال الثاني.. من يجب أن يتألف هذا الحزب؟

يجيب على هذا السؤال وفيق جبور بقوله جديد.. يحلل فيه وباقتدار الأوضاع الطبقية في مصر.. «مصر الآن في طور الانتقال من عهد الاقطاعيات إلى عهد الرأسمالية.. أى أن مصر ترى الآن تحول أصحاب الأطيان إلى رأساليين وأصحاب عمل وآرایف محال صناعية وتجارية» وهو بهذا يؤكد فكرة أنهك الشيوعيين المصريين واليسار الصرى وقتة وجهة حتى امكنته التوصل إليها مؤخراً وهي أن الرأسمالية المصرية قد خرجت من رحم كبار المالك العقاريين وأن ذلك قد أكسبها صفات خاصة ونشرهات خاصة..

ثم يلمح المقال وبذكاء، أيضاً تطروا جديداً في بنية كبار المالك:

«أن صاحب الأرض الواسعة والتفتيش بعد أن كان يجر فتبيشه إلى الفلاحين قطعاً صفيره.. أصبح اليوم وقد عدل ذلك، واتبع طريقة أخرى هي استحضار الآلات الزراعية على ثقته واستئجاره، الفلاحين بأجر معين ليستغل أراضيه بنفسه على حسابه مما يجعل عمله ذلك أقرب إلى عمل صناعي منه إلى عمل زراعي فما أن ترى في أرض السrai الآلات بخارية يسيّرها عمال ماجرون حتى يحال لك أنه في ورشة صناعية إلا أن انتاج هذه الورشة غلال وجبروب لابضائع، وهذا من علامات تحول عهد الاقطاعيات إلى عهد الرأسمالية وتحول الاقطاعيين إلى رأساليين.. وهكذا يتحول الفلاحون من مزارعين إلى عمال.. فإذا كان لا يوجد إلى الآن في المدن طبقة عاملة كبيرة، فإنه يوجد في الآرایف طبقة عاملة نشر وتكبر مع الوقت»

.. ونتوقف أمام هذا التحليل العلمي الدقيق والمبسط والخالي من التعقيد لعملية غول علاقات الانتاج من اقطاعية وشبه اقطاعية إلى رأسالية.

وإذا كانت الطبقة العاملة في المدينة قليلة العدد فإن وفيق جبور يلاحظ أيضاً «أنه ليس عندنا كذلك طبقة أصحاب أعمال كبيرة، الهم الا طبقة كبار مساهمين ومديري الشركات الأجنبية الكبرى، وهي طبقة لا إزالة صغيرة العدد ووجودها قد أوجد بذلك طبقة عمال صغيرة وكلما غلت الطبقة الأولى كلما غلت الطبقة الثانية»

وبعد هذا التحليل يجيب وفيق جبور على السؤال: من يجب أن يتكون الحزب؟

«وحزب العمال المصري السياسي يجب أن يتألف من مختلف عمال المدن ومن عمال الآرایف الذين يشتغلون في الزراعة وتواكبها على أن تكون هاتان الطبقةان، طبقة عمال المدن وعمال الآرایف، هما أساس داركان وجدران الحزب وبعد ذلك لاباس من قبول بعض أبناء الطبقات الأخرى الذين لا يتنافى

وجودهم مع نهاية التي أنشئوا الحزب من أجلها»

وأيضاً.. أن في مصر عدداً كبيراً من الناشطة الجديدة المتعلمة (المثقفين الشررين) وهي لا تجد أمامها عملاً لها إلا في الوظائف الحكومية لأن الصناعة غير متقدمة.. ولأن العامل التجارى بيد الآجانب الذين لا يستخدمون إلا آجانب مثلهم.. ولا يخفى أن هذه الناشطة المتعلمة حتى كانت من أبناء غير الأغنياء، قبل بطيئتها ويدفع من مصلحتها نحو الطبقة العاملة أكثر مما تميل نحو آية طبقة أخرى ولذلك فيجب أن تندم في حزب العمال وتكون من أشد أعضائه نشاطاً وفادة..

وعندنا أيضاً طبقة الفلاحين الفقراً، وطبقة الفلاحين المتوسطي الحال من أصحاب الأراضي الذين لا يملكون إلا عدداً قليلاً من الأغندة.. وهؤلاء ينتمون في حزب العمال فإن لم تكن مصلحتهم هي مصلحة طبقة العمال إلا أن عليهم أن يختاروا بين الانحياز إلى كبار المالكين من أصحاب الأطبان وتعضيدهم والاندماج في سلوكهم فيصبحون عبيداً لهم وذبباً لطبقتهم، أو الانحياز إلى العمال فيربحون من تعضيدهم أيام ولا يكترون مرؤوسين منهم على الأقل.

ثم أرباب الصناعات الصغيرة وأصحاب المهن يحصلون بأنفسهم دون استخدام سواهم في اشتغالهم وهؤلاء يؤلفون طبقة لن تعيش طويلاً، لأن تقدم الصناعة واستخدام الآلات البخارية والكهربائية سيقضى عليها ويتحول أربابها إلى صناع ماجوريين، وهذه الطبقة وان كانت قد عاشت إلى الآن في مصر.. فذلك لوجود الاحتلال الأجنبي الذي يقاده تقدم الصناعة»

ويمضي المقال ليخلص ذلك كله مؤكداً أن حزب العمال الذي يدعى إلى تأسيسه سوف يفتح صدره وبضم في صفوته خمس طبقات أو فئات: عمال المدن - عمال الريف - فقراء الفلاحين - المثقفين الشررين - المثقفين وصفار المتجين الصناعيين - الفلاحين المتوسطين..

ولكن رفيق جبور لا يترك الأمر عند هذا الحد بل يعود ليؤكد في حسم واضح:

«الآن العمود الفقري للحزب ودماغه المفكّر وقلبه النابض يجب أن يكون من العمال، وعلى قانوني الحزب الاحتياط الشديد لعدم تمكن بعض أفراد الطبقات الأخرى التي تندم في الحزب من السيطرة عليه والتلاعب بمصالحه بل يجب أن يكون الحزب حزب عمال للعمال ومن العمال، أما من ينضم إليه من أبناء الطبقات القريبة جداً من الطبقة العاملة فيجب أن يبقى دائماً تابعاً للحزب إلى حد ما. لكن على كل حال يجب أن تكون وبقى السيطرة في الحزب للعمال وحدهم.

والآن: ما هي مرامي الحزب وأغراضه؟

هذا مستحكم عنه في العدد الآتي..» (٢٥)

## \* ولكن «العدد التالي» لا يأتى:

فإذا كان الحزب الشيرعي قد أخذ الأمر مأخذ الجد، وتوصل إلى فكرة تأسيس حزب على عمال واسع التثليل الاجتماعي، وإذا كان قد امتلك فيما رأينا ووعياً للوضع الطبقي في مصر، وتحليلاً مصرياً خالصاً للطبقات والجيأه تطبيقها فان الأمر جد، ولا يتحمل الانتظار، وكالمعتاد يأتي المزور من الصحف

الانجليزية عبر جريدة الاهرام.. فتنتشر الاعلام تغلا عن الدبليو كرونيكل تلفاراما لراسلها بالقاهرة قال فيه «فامت الدلال على وجود مؤامرة بشفافية واسعة النطاق لتدمير ثورة شيعية في مصر تكون جزءا من مشروع يرمي الى اثارة أفريقيا كلها في وجه الدول الاستعمارية» وأصبح المسرح مهنا حلقة قيظ جديدة..

«فيكر بوليس القاهرة والاسكندرية أمس حوالى الفجر بامر النياية العمومية فتش فى المدينتين فى أحياها المختلفة مساكن طائفة كبيرة من الاشخاص الوطنيين والأجانب المشتبه فى انتمائهم الى الشيعية.. واعتقل منهم حوالى ١٥ شخصا فى سجن الاستئناف فى القاهرة، ونحو هذا العدد فى سجن الحضرة فى الاسكندرية» (٢٧)

وكان رفيق جبور.. والشيخ شاكر عبد الملجم وغيرهما من الكوادر الحزبية العاملة فى جريدة «الحساب» من المقيوض عليهم.. وأغلقت جريدة الحساب بقرار وزاري بسحب ترخيصها.. وفي ٨ سبتمبر ١٩٢٥ يصدر قرار الاتهام ليتهم:

«رفيق جبور سن ٣٣ سنة - مولود بجبل لبنان.. وأخرين يائهم:

- اتفقا مع آخرين على ارتكاب الجնيات والجنج الا وهى: جنایات القتل العمد ونشر الأفكار التورية المغایرة لمبادىء الدستور المصرى الأساسية وتحبيذ تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والارهاب ووسائل أخرى غير مشروعة.. وجعن اتهام حرمته ملك الغير.
- اشتراكوا جميعا فى اتفاق جنائي الغرض منه ارتكاب جريمة تأليف عصابة من العمال وصفار الفلاحين لهاجمة طائفة من السكان.
- نشروا لهم متتفقون جميعا على ذلك أفكارا ثورية مغایرة للمبادئ الأساسية للهيئة الاجتماعية..
- ساعين للفاء نظام الملكية الفردية المقرر فى دستور الدولة واستبداله بنظام شيعى بطرق الثورة والقوة والتهديد.

..... والنوا لهذا الغرض حريا اسمه الحزب الشيعي المصرى.. وأخذ الحزب المذكور ينشر دعوته الضارة المذكورة بالطرق العلنية بين العمال وصفار الفلاحين وغيرهم» (٢٨)  
وقد واجه رفيق جبور هذا المحت شامخا وشجاعا بصورة لفت الأنظار.. وبرغم انهم خلل عملية التفتيش لم يضطروا لديه أية أدلة، الأمر الذى دفعه الى أن يهتم على ضباط البوليس «لاتفتشوا عن شيء، فإنما لأامتلك سوى قلمى فهل تضطربونه؟»... برغم ذلك فقد قدم الى المحاكمة على رأس المتهمين.. وفي المحكمة ارتفع صوته عاليا مدافعا عن أفراده، الأمر الذى أعاد للأذهان صورته فى مخيلة ابنه روفائيل الذى شاهده «مراها يخطب فى الساحات واقفا على ظهر الترامواى بعد ان يكون الجمهور قد اوقف السير فى الشوارع الرئيسية»

وعندما حكمت عليه المحكمة- برغم عدم وجود أية أدلة- بالسجن ستة أشهر ثم ابعاده بعد تنفيذ مدة العقوبة عن مصر صاح فى وجه القضاة صيحة تحبه صيحة ديمتروف الذى يرددتها فيما بعد فى وجه النازى «سأعود حتما الى مصر، ساعدونا عندما تكون مشارفكم قد علقت فى ميدان المحلة» .. وبعد ستة أشهر فى السجن نفى إلى لبنان هو وأسرته، وتذكر ابنه روفائيل أن شرطة خفر السواحل رافق المركب الذى أفله من بور سعيد مسافة عشرين ميللا.. وكان رفيق جبور يضحك فى أسى قائلًا

«هل يظفرني ساغرد الى مصر ساحة»  
وتصل المركب الى قبرص، وتسمح السلطات البريطانية هناك لجميع الركاب بالنزول من المركب الا رفيق جبور وأسرته، وفي بيروت كانت الشرطة الفرنسية بانتظاره على سلم المركب فترك عائلته في فندق ثم اصطحبه لمقابلة الكولونيل كاترو الذي حذره من ممارسة اي نشاط سياسي.

وفي زحلة يلتقي رفيق جبور باسمه، التي تبكي طربلا و تستخلفه أن يحلق ذقنه وأن يكف عن الاشتغال بالسياسة. ويحلق رفيق ذقنه ارضاً لا ماء.. لكنه يواصل النضال.  
واذ تعاصره عيون البرليس الفرنسي في زحلة وتحصى عليه حر坎ه وقتعه من اي نشاط فانه يسافر الى فلسطين مستعينا بروح اممه لاينصب معينها ويبدا هناك رحلة نضال جديدة في رأس تحرير صحيفه «فلسطين» لصاحبها عيسى العيس، ويرافق على صفحاتها معاركه ضد الاحتلال الانجليزي، وضد الصهيونية مدافعا كما كان دوما عن العمال والفلاحين.. لكنه لا يبقى في فلسطين طربلا.. وبعد بضعة أشهر دخل المستشفى الفرنسي في يافا لإجراء جراحة بسيطة وتوفى أثناء العملية..

يقول ابنه «وقبيل أن المخابرات الانجليزية تأمرت على حياته للخلاص منه، وعما أبد هذا الشك لدى أهله رفض السلطات الانجليزية التصریح لنقل الجثمان الى لبنان خرفا من تشريحه هناك.. ودفن في يافا..» (٢٩)

..وهكذا تصل الرحلة الى نهايتها..

رحلة مناضل أمنى وعربي شجاع ولد في زحلة وناضل بالقاهرة.. ودفن في يافا.

..وتبقى كلماته وابداعاته الفكرية وخطابه السياسي الواقع والبسيط دروسا غالبة لنضال ثوري مصرى لا ينقطع.

## هوامش

١) - (النهار - اللبنانية) - ٣١ - ١٠ - ١٩٧٣ رسالة من روڤانيل جبور (ابن رفيق جبور) تعليقا على كتاب

«ثلاثة لبنانيين في القاهرة د. رفعت السعيد»

٢) الأهرام - ١٦ - ٤ - ١٩٥٩

٣) محمد الغيثي- ثورات العرب وثورة ١٩١٩ - ١٩١٩ - ص ٦٤

٤) د. محمد آنيس- دراسات في وثائق ثورة ١٩١٩ - ١٩١٩ - ص ١٠٢

٥) المزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد، سعد زغلول بين ألبين والبسار- دار القضايا بيروت

٦) الأهرام - ٣ - ٦ - ١٩٢٥

٧) الأهرام - ٨/٨ - ١٩٢٥

٨) الأخبار ٢٩/٨ - ١٩٦٣ نقلًا عن مذكرات سعد زغلول يوم ٦/٦/١٩٢٥

- ١٣) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد، تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- المجلد الأول- دار الأمل- بالقاهرة
- ١٤) كارلوس راينر بورت- خلاصة المبادىء، الاشتراكية- ترجمة محمد صديق عنتر المصري- المطبعة العربية بمصر (١٩٢٥/٤)- ص ٣
- ١٥) المراجع السابق ص ٦٣
- ١٦) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية (الصحافة العائمة) بالمجلد الثاني- دار الأمل- بالقاهرة- ص ٢٢
- ١٧) الحساب ١٩٢٥/٤/١
- ١٨) الحساب ١٩٢٥/٣/٣
- ١٩) راجع النص الكامل للبرنامج في د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- المجلد الأول المرجع السابق) ص ٥٧٣
- ٢٠) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٨.
- ٢١) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٨
- ٢٢) الحساب ١٩٢٥/٣/٦
- ٢٣) الحساب: ١٩٢٥/٥/١
- ٢٤) راجع النص الكامل لهذا المقال في: د. رفعت السعيد- ثلاثة لبنانيين في القاهرة- دار الطليعة بيروت (١٩٢٣)- ص ١٨٥ وما بعدها- وأيضاً في الحساب ١٩٢٥/٥/٨
- ٢٥) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٥
- ٢٦) الأهرام ١٩٢٥/٦/٢
- ٢٧) الأهرام ١٩٢٥/٦/٣
- ٢٨) قرار اتهام مقدم من النيابة العمومية لحضره قاضي الاحالة بمحكمة مصر الأهلية في قضية الجنابية رقم ٨٧٧ شبرا لسنة ١٩٢٥- نسخة أصلية.
- ٢٩) النهار- رسالة من روغائيل جبر- المراجع السابق

## تطور الإيقاع في الشعر العربي

د. شكري عياد

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى، وهذا تعريف قاصر، ولكن تصوره هو مدحنا إلى الكلام على موسيقى الشعر.

فقد لاحظ القدماء أنفسهم أن هذا التعريف لا يفرق بين المعانى الشعرية والمعانى غير الشعرية، ولهذا اخافوا اليه ابن خلدون أن الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف. ولعلنا لافتتن اليوم بمثل هذه الاضافة، فهناك وصف سطحي يهبط بالكلام المنظوم إلى «الثرثرة» وهناك استعارات تقصد للذاتها فتجعل النظم مجموعة من الزخارف، ولكن الاضافة التي أتى بها ابن خلدون قد وأشارت إلى أن للمعاني الشعرية طبيعة خاصة، وأن حقيقة الشعر مرتبطة بهذه المعانى، كارتباطها بالوزن والقافية أو أشد.

و恃لمنا هذه الملاحظة إلى سؤال: هل الوزن والقافية من ناحية، والمعانى الشعرية من ناحية أخرى،  
أيا كان فهمنا الطبيعة هذه المعانى، أمراً منفصلان؟

وإذا كان بينهما اتصال فضة سؤال ثان، وهو: ما نوع هذا الاتصال؟

هنا نجد أن الحديث عن «الوزن والقافية» مجردین لا يقل قصوراً عن ذكر «المعانى» مجردًا في تعريف الشعر. فالوزن والقافية قالبان يمكن أن يصب فيهما أي معنى، وحسبك بالفمية ابن مالك في النحو، والنظمات الكثيرة في مختلف العلوم اللسانية والشرعية. ولكنك إذا تأملت شعر المتنبي مثلاً وجدت أن «الوزن والقافية» ليسا إلا عنصرين في شكل مركب كبير الأبعاد، وأن هذا الشكل يلتزم بالمعنى الشعري عن طريق التراكيب النحوية التي يستدعيها الوزن والقافية من ناحية، كما تتمثل في براعة استعمالها، ومن ناحية أخرى، الخطوط الدقيقة للمعنى، وهذا هو مانسنه بالبلاغة.

حين يقول المتنبي مثلاً:

### الا ياليت شعر يدى انسى تصرف فى عنان او زمام

تجد في موسى هذا البيت شيئاً أكثر من بحر الوافر النام وقافية الميم المكسورة المردوقة. إن يأتي بهذا التعبير الغريب «ياليت شعر يدى» فنحصل الشاعر الفارس وقد ضرعه الحمى، يتأمل بد المرغفة، فيصعب عليه حالها، وهو لا يملك أن يضبط حركتها، وكأنها قد انفصلت عنه، فيشعر بها تسامل، هل نعود يوماً فنتصرف في عنان جواد سابق، أو زمام راحلة أمون؟

الشاعر العادي كان يستطيع أن يقول: «الا ياليت شعرى»، ثم يلا مابقى من تفاصيل الوافر بكلمات آخر، تنهى بالقافية الميمية ولكن المتنبي حين ارتفع فوق العادي وأمسك بخاصية التعبير الشرود، يبعث في التفاصيل نفسها تياراً كهربياً أخرجها من حالة الجمود إلى حالة الحركة. فبعد هذا التعبير «ياليت شعر يدى» لا بد أن شرقي حديثاً عن هذه اليد، حديثاً عما تصنعت في اكتمال صحتها وعنفوان قوتها، إن معانى الكلمات العالية تكاد تسبق إلى أذهاننا، والوزن والقافية يقرمان بدور هام في هذا السياق، لأنهما يحددان الإطار الصوتي للكلمات.

وليس كل الشعر العربي على هذه الصورة من تلامخ النسج، ولكنك لا تجد شعراً عربياً جيداً إلا وصورة الوزن والقافية تحيط ب نوعاً معيناً من الكلمات، نوعاً معيناً من الترتيب، خذ مثلاً هذا البيت القصير، الذي ينطب عليه الطرب، من بحر المقتضب وقافية الباء المضمومة، لأبي نواس:

### تضحكين لاهية والحب ينتصب

تجد أن الشطر الأول القصير حين تم معناه استدعي شطراً آخر، تام المعنى كذلك، ولكن فيه مقابلة مع الشطر الأول، مقابلة لاظهور في المعنى وحده، بل في صياغة الجملتين أيضاً، فالأولى فعلية والثانية اسمية. ومثل هذا التسلسل لا يجد فيه حتمية كذلك التي لاحظناها في بيت المتنبي، ولكنه يجد توسللاً طبيعياً، وللوزن دوره في هذا الشعر بالطبعية، فهو يؤكد لها حين تفع الجملتان وقعاً واحداً على الأذن.

إن العبرية الكبيرة للأدب العربي هي في تماسك الجملة النثرية أو البيت الشعري. ففي هذا العالم الصغير - عالم الجملة أو البيت - تجد كل خصائص الرحمة العصرية التي تحدث عنها أرسطو عند وصفه لشروط التراجيديا اليونانية الجديدة. وفي أبيات الشعر العربي البارعة تجد أول كلمة في البيت موجهة بأخر الكلمة فيه، كما يوجي أول فصل من المسرحية المفتوحة بالفصل الختامي. وخاصية الوزن تاليها الكبير في ذلك، تأثير ضاعفتة العادة حتى ارست للجملة الشعرية العربية قوالب معينة يكتسبها الشاعر بالقراءة والمارسة ولا يستطيع أن يخوضها لأن غراضه إلا إذا كان على حظ كبير من الأصالة. هذه القوالب لا ترجع إلى المعنى وحده ولا إلى التركيب المنزلي وحده ولا إلى الوزن وحده ولكنها ترجع إلى هذه

الثلاثة مجتمعة. ولذلك يقول ابن خلدون:

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المقال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يبلغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الرزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذاتية للتراكيب المتقطعة كلية باعتبار انتظامها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويسيرها في الميدان كالقالب أو المقال، ثم ينقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيوصيها فيه رسا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المقال».

وليس قصد ابن خلدون من قوله إن الأسلوب الشعري لا يرجع إلى أشكال النحو أو البلاغة أو العروض، أن هذا الأسلوب يمكن فصله عن الأشكال التي تتحدث عنها، ولكن يقصد أن الأسلوب الشعري شيءٌ فرق هذه الأشكال، وإن كان مركباً منها. ولذلك فإننا لأنعدوا الصواب إذا قلنا إن الأسلوب الشعري هو «إيقاع» خاص، قبل أن يكون معنى أو تركيباً نحوياً أو بلاغياً أو عروضاً. ولا يasis، وقد وصلنا إلى هذه النقطة، أن نقدم تعريفاً لكلمة الإيقاع:

إن الإيقاع هو تعاقب حركات مختلفة من حيث الطول والقصر، أو الشدة والضعف، تعاقباً بدل إلى نوع من النظام، وعلى ذلك فالوزن الشعري هو نوع من الإيقاع بل هو أشد أنواع الإيقاع انتظاماً، لأنه يتألف من تعاقب مقاطع طويلة، وأخرى قصيرة، أو من تعاقب حركات وسكنات ان آثرت اصطلاح العروضين القدماء، تعاقباً مطرداً لاظراً عليه الانتغيرات طفيفة هي التي يسمونها بالزحاف. ويظهر هذا الانظام بوضوح أكبر إذا قارنت الوزن الشعري بإيقاع الأزمنة وكسرها- التي يمكن أن تتفاوت من الزمن الكامل إلى جزء من ستة عشر جزءاً منه في المقايير الوسيفية، أو إيقاع الخطوط والكتل والأبعاد في الفنون التشكيلية، وهو إيقاع يخضع فقط لرغبة الفنان وإلهامه.

ولكن الإيقاع الشعري لا ينحصر في المقاطع وحدها، أي في الأصوات اللغوية، بل إن الكلمات يمكن أن يكون لها إيقاع، وكذلك الجمل تعاقب الأنفعال والأساء يخلق إيقاعاً، وكذلك تعاقب الجمل الفعلية والجمل الإسمية، وتعاقب الجمل الخبرية والجمل الإنسانية.. . ومثل هذا الإيقاع المركب يعرض بساطة الوزن. ويؤدي الإيقاع عموماً، والإيقاع الشعري بوجه أخص، صفة المتنمية من مصادر رئيسيين: مصدر جسم نفس: فالقلب في ضرباته يبسّط وينقبض، وضفت الدم في الأوعية الدموية- بما لذلك يعلو وبهبط، وتتفاوت هذه الحركة في شدتها وسرعتها بما للحالة الانفعالية للإنسان. ومصدر نفس اجتماعي: فالحركات النفسية للفرد، وسلوكه الظاهري، وكذلك الوجود الاجتماعي والأنفعال الاجتماعي تتبع سلسلة من الأنفعال وردود الأنفعال وتختلف العلاقة بين هذه الأنفعال وردودها من حيث النوع والشدة والسرعة باختلاف المضاربات. وهكذا يصبح الإيقاع الشعري شيئاً معاذناً أشد التعقيد. فهو، من جهة، يتضمن الوزن الذي هو نظام



دكتور شكري بيار

معين في تنابع المفاطع الصرتية، ومن جهة ثانية يتضمن المعانى المتمثلة فى الألفاظ، والى تميل فى تنابعها كذلك الى نظام معين يشبه الفعل ورد الفعل، أو القضية وضدھا، وهو من جهة يتاثر بحالة الشاعر الوجدانية، التي تتعكس على تعبيره مفاطع وكلمات وجملة، ومن جهة أخرى يتاثر بمنطى الخطارة الذى يعيش فيه الشاعر، ويطبع أسلوبه بطابع معين، فى تكرين الجملة الشعرية، والربط بين أجزائها، والانتقال بين جملة وجملة.

وقد أكد ابن خلدون جانب التراث فى هذا العنصر الخطاري، تأكيداً لا يوازيه الا اهتمامه بوصف المoshحات والأزجال الاندلسية، المستحدثة بالنسبة إلى زمانه. فحين يتحدث عن أساليب الشعر العربى يقرر أنها «هيئه ترسخ فى النفس من تبع التراكيب فى شعر العرب، ثم يرثيانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثلها، والاحتلاط بها فى كل تركيب من الشعر». ولكنه يعود فيقرر أن الشعر لا يختص باللسان العربى فقط، بل هو موجود فى كل لغة سوا.. كانت عربية أو أجنبية.. ويتحدث عن اختلاف الأذواق بحسب العصور والبيئات، فيقول «إن الأذواق كلها فى معرفة البلاغة إنما تحصل لن خالط تلك اللغة وكفر استعماله لها، ومخاطبته بين أجيالها، حتى يحصل ملكتها.. كما قلناه فى اللغة العربية. فلا الاندلسي (يشعر) بالبلاغة التى فى شعر الأندلس والمغرب، ولا المغربي بالبلاغة التى فى شعر أهل الأندلس والشرق، ولا الشرقي بالبلاغة التى فى شعر الأندلس والمغرب، لأن اللسان الخطرى وتراكيبه مختلفة فىهم، و وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته، و ذاتن لمحاسن الشعر من أهل جلدته».

ـ بهذه العبارات التى نقلناها عن ابن خلدون، تلتفتنا الى السر فى غلبة أسلوب موحد على كل خط من انماط الشعر العربى عند المتأخرین، حتى ما كان من هذه الأنماط فى أول أمر، مستحدثاً كالترشيح. إذ إن طابع التقليد فى المoshحات لم يبلُّث أن بروزه لا يقل عنه فى القصيدة. ولعل السبب فى ذلك هو أن حضارة العصور الوسطى كانت حضارة أنماط ثابتة، لا تسمح بغيرات فردية ذات شأن، حضارة يتحكمها الانقطاع فى الريف، وتناقبات المزيف فى المدن. ولذلك كان الإيقاع الشعري عندهما، وهو ما يعبر عنه ابن خلدون بالأساليب، إيقاعاً نمطاً، لا يكاد يختلف بين شاعر وشاعر، أو بين وشاح ووشاح، وزجال وزجال.. وقد تلتفت مدرسة البعث فى أدبنا العربى الحديث فكرة «الأساليب» من ابن خلدون، فنقلها الشيخ

فإننا نستطيع أن نشير إلى أمثلة يتردد فيها هذا الإيقاع، دون تغير بذلك، بين شعراء إسلاميين وشعراء من مدرسة البعث، إليك مثلاً زبياناً في الغزل لعمرين أبي ربيعة، ومثلها البشار، وأخرى للبارودي. يقول عمر:

يوم أبتدت لنا قربة صرنا  
غير أنني أرعني المودة - جرماء...  
بالقسوة - وجهها كان غرماء  
أم براء، الإله بالغيب رجما

عاود القلب بالقصيدة سنتها  
صرمني وما اجتررت إليها  
كيف أسلو، وكيف أصبر عنها  
لبت شعري يا ياكير هل كان هنا

ويقول بشار:  
ويمالئني في غد وبعد غد

راحت مليئي تدعوك بالغدوة

فقلت: يا ياكيره على الكيد  
يكون بيـعاً بالمال والولد

قالت سلقاً فرط سابعة  
لبت الحديث الذي وصلت لنا

فتـى خـود عـلى المـنـيم بالـلـقاـء  
أنـ الشـيـبـ لـهـيـبـ نـهـرانـ الجـوىـ  
وـمـنـ السـفـاهـ طـلـابـ عـمـرـ قدـ مضـىـ

ويقول البارودي:  
هرجـتـ هـلـومـ وهـجـرـهاـ صـلـةـ الأـسـيـ  
جزـعـتـ لـرـاعـهـ الشـيـبـ وـسـادـرـتـ  
لـبـتـ الشـيـابـ لـنـاـ يـعـودـ بـطـيـبـهـ

ولعلك تلاحظ أن الأبيح الثلاثة مختلفة: فابيات عمر من الخفيف، وأبيات بشار من المنسرح، وأبيات البارودي من الكامل، والمعانى مختلفة أيضاً. فالابيات الأولى تشكر هجر الحبوبية، والثانية تعصها بالوعد والأخلاق، والأخيرة تربط بين هجرها وبين قドوم الشيب، وتتحسر على الشباب.. وقد تعمدت أن أشير إلى تشابه الإيقاع في هذه الأبيات، المختلفة وزناً ومعنى، لبينضخ أن المقصود بالإيقاع ليس هو الوزن الواحد ولا المعنى المشابه ولا العبارة اللغوية التي يمكن أن تذكر بين شاعر وشاعر، ولكن شـيـءـ آخرـ منـ ذـكـرـ كـلـهـ، ولذلك يمكن أن يكون موجوداً مع اختلاف البحور واختلاف المعانى واختلاف اللغة الشعرية نفسها.

وتشابه الإيقاع في هذه الأمثلة الثلاثة يرجع إلى أنها تبدأ بخبر، ثم تنتهي بتفسيره، ثم تعقب على ذلك بمنع من التمني. وهذه حركات نسبة ثلاثة تستتبع كل منها درجة من التشابه في التعبير اللغوي كابتدأ، الحركة الأولى بجملة فعلية فعلها ماضٍ، وإطالتها يتبع من الإضافة في الشرط الثاني تمهيداً لابتدأ الحركة الثانية.. أما الحركة الثانية فتنتهي البيت كله في وحدة أوْنقَعْ عَرَبِيٍّ، وفي الحركة الثالثة يكرر عمر الاستفهام بكيف، ثم يتمنى بليت، انه شديد المزع، أما بشار والبارودي فإن جملة لبت كافية عندهما.

وعندما عالج شرقى الشعر المسرحي كانت مشكلة الإيقاع في مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن

وعندما عالج شوقى الشعر المسرحي كانت مشكلة الإيقاع فى مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن الإيقاع النسقى للشعر العربى لا يمكن أن يتحقق مع طبيعة الأدب المسرحي، حيث تتبع المواقف والشخصيات، ويلزم عن ذلك تنوع الإيقاع. لذلك جا شوقى إلى استعمال أبجر متعددة فى الموقف الواحد، مع أن الإيقاع ليس مرادفاً للوزن كما رأينا، ولو أن بحراً واحداً، أو عدة بحراً قليلة متقاربة، وقتلت شوقى بادراً، ما يحتاج إليه التأليف المسرحي من إيقاعات كثيرة، لاكتفى بها على الأرجح، حتى يحافظ على وحدة النسج الشعري في المسرحية. فانتاب نراه مع شرعة تنقلة بين البحور لا يصنع ذلك ليعبر عن حركات نفسية مختلفة. كما في هذا المنظر الأول من مسرحية «مصرع كلوباترا»، حيث تقدم هيلانة وصيغة الملكة إلى المكتبة لتبني، أمهينها زينون أن الملكة ستحضر بعد حين. وفي المكتبة موظفون ثلاثة: حابى وزينون ولسياس، ساخطون على سياسة الملكة، وأحددهم، حابى، يحب الوصيغة هيلانة، أما زينون الشيخ فإنه يضر جا عنينا للكلوباترا.

تدخل هيلانة

لسياس - هامساً حابى:

حابى سه قد ظهرت هيلانة / وأقبلت بالطلعة الفتانة / تنفع كالزبلة الغيسانة.

حابى - لسياس أنهالك عن المجانة / هيلانة فى القصر تهرمانة

لها وقار ولها مكانة

هيلانة: سلام لك يا حابى

حابى: سلام لك هيلانة

هيلانة: أمرت أن أقول للأمين/ ستحضر الملكة بعد حين

فبلغ الأمر إلى زينون

حابى: سيدنى سافعل / أمركم عامل

هيلانة: تقررتى بربتى؟ ذلك ما أبل

حابى: هيلان أن ملكتى وانت وحدك الملك

هيلانة: بل كلوباترا وحدها / لم يحر فسخن الفلك

إن أنت لم تومن بها فلست لي ولست لك

[خرج هيلانة ويدخل زينون من باب آخر فى هيبة تفكير واضطراب]

حابى: ذات الجلالة سيدى / قد أذننا بالزيارة

زينون: هذه حجرتها لاعدمت / طيب أيامها ولا ضوء حلها

تدخل الدار لتنسى ملوكها

كل يوم تجللى ساعة/ هاحتنا كالشمس فى عز ضحاها

بلقاء الكتب أو تنسى هواها

[محدثًا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة]

اما الشباب فقد بعد / ذهب الشباب فلم يعد

ويحن أمين بعد السنين / وقد مرن بلا عدد

ويحن طول تجاربى ومكان علمى فى على

ههن المسان على ما / لم فهن قبل على احد

حابي، الذي تعرف حبه لها، وزنا فيه لطف ولين وهو المهرج، ثم تبلغ رسالتها في الوزن العادي السابق، وزن الرجز، ويحاول حابي أن يتظرف، ويبيدي مسارة في إجازة الأمر، رعاية للحبيبة لا للسلكة، فينطئه شوقى ببىت من مجزوء الرجز، وغريبه هيلانة في البحر نفسه. فإذا دخل زينون كلامه حابي بالهجة فيها شيء من التقرير الذي يناسب حديث مرؤوس لرئيسه، ولكن دون مبالغة في ذلك، فيكون كلامه لزينون في مجزوء الكامل. فإذا سمع زينون الخبر تكلم في بحر الرمل الذي يناسب بقاطعة الطويلة عاطفة الماء.

ثم يحاول أن يذكر نفسه بالواقع فينتقل إلى مجزوء الكامل.

هذه هي الطريقة التي عالج بها شوقى مشكلة الإيقاع في الشعر المسرحي. أما الشعر الثنائي فقد عمل من إيقاعات القصيدة العربية التقليدية باللجز إلى تنوع الوزن أو القافية أو كليهما. ولعله استفاد في ذلك من شكل المرشحة، ولكنه تخلص مما في هذا الشكل من زخوف كثير، وانتهى إلى إحلال وحدة المقطرعة محل وحدة البيت في القصيدة، كما نرى مثلاً في قصيدة «العود» لإبراهيم ناجي، وإليك المقطع الأولي منها:

والصلين صباحاً ومساءً  
كيف بالله رجمتنا غرباء  
في جموده مثلما تلقى الجديد  
يضحك التردد إلينا من بعيد  
وإذا أهتف بالقلبي اند  
لم عدنا؟ ليت أنت لم تعدا  
وغرغنا من خذين وألم  
وأنتهينا لفراغ كالسعدما

هذه الكعبة كستنا طائفيها  
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها  
دار أحلام وجسى لقيتنا  
أنكرتنا وهى كانت ان رأتنا  
رفف القلب بجنين كالذبيح  
فيجيب الدمع والماضى الجريح  
لم عدنا؟ او لم نطوا الفرام  
ورضينا بسكن وسلام

لعلك تلاحظ معنى أن الشاعر حين بيني القصيدة بيتبين بيتبنا، بدلاً من بنائها بينما، ينخلص من تلائم البيت الواحد على نحو ما رأينا عند المتنبي مثلاً. وقد كان ناجي بلا شك استاذ هذا الإيقاع العاطفى السهل، وهو إيقاع يرشك أن يكون واحداً في جميع قصائده. وليس أسهل من الإيقاع ناجي الإيقاع الشعر الحر عند من لا يفهمون من هذا الشعر إلا أنه يحررهم من إسار البيت. فشعر هؤلاء أشبه بالثرثرة. إنما قيمة الشعر الحر هي أنه حين ألفى الوقفات المزمرة وأباح للشاعر أن يقف حيث أراد، قد مكنته من التنوع في إيقاعاته إلى غير حد. وما أن الإيقاع هنا لا يمكن أن يعني الوزن، لأن تفعيلية الوزن لا تزال ثابتة ثبوتها في الشعر ذي البيت المحدد الطول، فليس أمام الشاعر لإحداث التنوع في الإيقاع إلا الللة والمعانى الوقتات وبقدر ما يتسع المجال في ذلك للشاعر الفحل، يضيق أمام الشاعر الضعيف، فيظهر عجزه من الأسطر الأولى.

إن الشعر الحر الجيد هو شعر درامي دائمًا، سواء كتب للمسرح أم لا. وذلك لأن الميزة الكبرى للشعر الحر هي قدرته على تنوع الإيقاع النفسي. وإليك مثلاً على ذلك قصيدة صغيرة لصلاح عبد الصبور عنوانها «قالت»:

«قالت لا بولأ إساندان على قدر الا التيها

قالت لا يولد إنسان على قدر إلا التي  
 فتى الله  
 أيام موحشة وليلى تواصها إلا  
 قالت إنى أنظر فى أحداث الناس وفى شففهم  
 الملاء  
 ووجدتهم أغرباً عن روحى، وأخر الروح بمبدع..  
 ما أنساء  
 قالت، لى ذات مساء سوف يهل على دنياى..  
 أنا دنيا  
 سيد إلى يديه، وبنادينى، وساعرته،  
 وساختر فى عيشه.  
 يا أخرى، أنا قد أنفقت الأيام أحوارها وأداجيتها  
 وكان الله  
 لم تنفع كلاء لقلبي للدى الإنسان.. الله  
 ينسانا يا أخياء).

قيمة الوزن فى هذه القصيدة - وزن المدارك - هي أنك: لا تشعر به. أما الإيقاع الذى ينطلق إليك الشاعر فهو إيقاع نفسى امتزج فيه الشوق بالialis بالفتور.  
 وهو ينطلق اليك هنا الإيقاع من خلال جمل طربلة تحمل الشكرى، تعقبها جمل، تصيرية أشبه بالآتين،  
 مختومة دائماً بقافية الآه.

\* \* \* \*

لعلك لاحظت أن حديثنا عن موسيقى الشعر قد انتصر حتى الآن على الإيقاع الذى ينطلق من اقتران الوزن بالمعنى الشعرى. ولعل ترسينا فى فهم الإيقاع على هذه الصورة أن يكون أدنى إلى إدراك موسيقى الشعر الذى ينبغي أن تشمل المعانى كما تشمل جرس الأصوات. ولكن هل معنى ذلك زلت نذكر قيمة جرس الأصوات بذاته أو قيمة الوزن بذاته فى موسيقى الشعر؟

إن من القدماء والمحدثين من ذهبوا إلى أن للفظ علاقة طبيعية بمعناه، أى أن للصوت ارتباطاً أصيلاً بالمعنى، لا يرجع إلى الاصطلاح أو التعليم. وقد يكن ذلك واضحاً فى كلمات مثل الحرير أو الهديل أو المصهيل. ولكن علماء اللغة اليوم لا يسلّمون بهذه النظرية فى غير مجموعة قليلة من الكلمات يسمونها كلمات محاكاة، وربما استدلوا على ذلك الرفض بأن كلمة واحدة قد تعنى ما فى لغة من اللغات، ومنعى آخر مختلفاً كل الاختلاف فى لغة أخرى، ككلمة Rock التى تعنى فى الإنجليزية صخرة، وفي الألمانية سترة. على أن لغة الشعر، كما نعلم، تمتاز على لغة الحياة العادية من وجوه كثيرة، فليس بمستنكراً إذن أن تستغل قدرة الأصوات على المحاكاة لترسم صورة أو تنقل إحساساً، كاحساس الترعرع فى استخدام صلاح عبد الصبور لقافية الآه، أو كصورة الغدير ويسيل فى أرض مبتلة فى بيت شرقى:  
 ينساب فى مخضلة مبتلة / منسوجة من سندس ونضار



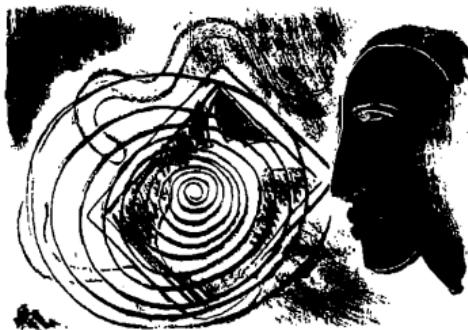
أحمد جزاري

ولكن هذا التصوير بالأصوات لا يظهر إلا قليلاً في لغة الشعر. ولعل القول بأن للأصوات اللغوية، وخصوصاً المركبات وحروف المد، تأثيراً وجداً خاصاً كتأثير الأصوات الموسيقية - لعل هذا القول أن يكون أجدل بالاهتمام. ولكن الذين يذهبون إلى هنا الرأي - وهم يؤيدونه بابحاث علمية في تحليل الأصوات اللغوية - لا يربطون ربطاً مباشراً بين التأثير الوجوداني للأصوات اللغوية وبين معانٍ لها التي تعبّر عنها ببرصتها كلمات. فعندئم أن تأثير الأصوات اللغوية المنظمة في أوزان هو من قبيل التأثيرات الموسيقية التي لا تتمكن ترجمتها إلى افعالات معروفة في الحياة العملية.

وهنا نقف عند اجابة أخرى للسؤال الذي طرحناه في صدر هذا الحديث: إذا كان ثمة صلة بين الوزن والقافية من ناحية وبين المعانى الشعرية من ناحية أخرى، فما هذه الصلة؟ لند أجينا عن هذا السؤال فيما سبق بأن الوزن والقافية والمعانى تندمج جميعاً في «إيقاعات» أو أسلوب. وأمامنا الآن فرض آخر، هو أن للوزن والقافية قيمة افعالية تتبعهما، ولكنها في جميع الأحوال قيمة خالصة، قيمة لا يعبر عنها بالانفعالات المعروفة في الحياة العادية كالنحو أو الشفقة أو الحب.. الخ. وكما ياصحاب هذا الرأى يحاولون أن يحللوا الشعر إلى عناصر شكلية بمحضه، لعل أحدهما الموسيقى والصورة، وبذلك يصبح البحث عن المعنى عائقاً عن فهم الشعر لا مرادفاً لفهمه. وهي دعوى يظهر أثرها في بعض الشعر الحديث ويرد عليها بيان كل بحث جاد في الشكل ينتهي دائناً إلى ربط الشكل بالحياة في صورة من صورها، وبذلك يمكن التعبير عنها بالكلمات. وإذا كان للموسيقى أن تقتصر في التعبير على الأشكال الصوتية التي هي مادتها، وللتوصير أن يقتصر على الخطوط والألوان وهي مادته كذلك، فكيف يمكن للشعر أن يتجنب معانى الكلمات، وهي مادته؟

## نصوص

---



شعر

---

سيف الرجبي / محمد هشام / شريف رزق / فتحى عبد الله / عبد الفتاح شهاب الدين

## قصة

---

أحمد النشار / عاطف سليمان / عصمت قنديل / هنا عطية / غالية قباني / عبد الفتاح الجبل

## نجمة البدو والرُّحْل

سيف الرجبى

عنان

إلى القاهرة

نحن الذين وجدنا فيك صغارا  
وكبرنا بعيداً عن رعاية الأبدية  
نحن الذين تسلقنا حواريك باحثين  
بين مقابرك الآلف، عن فجر هرب  
من بين أصابعنا خلسة وخفى.

الفضاء مسيحة الطرق  
والليل حاجب مياهك المضاء بالكلام  
موت الكون، برفيقه الغاضب  
ذيولد في ضحكة.

تنشرين بحزن كما لو ان الحرفين وبائعى الخضار  
والفواكه اسرجو ايامهم بالدموع.  
يطوف الهواء على الترقوات  
حيث كنا نقرأ الكتب ولا نذهب الى المدرسة .  
لأن الشتاء فاجأنا هذا العام بضباب كثيف.

ومابين «الدقى» ومقهى «ريش»  
يرتجف قلب العاشق المأثر على مدار الصدمة  
تجلسين على الرصيف، تكتفين أيامك الملائى بالترفقات.  
أى ذكرى لمقاهيك وحلوانك  
لحطات قطاراتك الأليفة بمنحبها الذى لا ينقطع.  
أى عاصفة ستلخل ابواب العالم هذه الليلة؟  
يسحب المسافر ظله، مجرة تيه والم  
لكنك الصدر الأكثر رأفة من المعرفة.  
إيزيس ... إيزيس  
بلمسة غريبة تصنعين العصور  
وبين قدميك يركع الملوك  
 أحلامك التى تsofar فى خضم الأعاصير  
الأعاصير وقد نامت وديعة بين يديك، خاتم زواج  
إيزيس ... إيزيس

### ياغنيمة الماضى

غيرة، احرق الآلهة غيوم الجنس على بابك  
رعودك وقد احتلتني

طيورك الكاسرة وقد أطبقت على فريستها  
فى الربع الحالى

مياه ينابيع فى غور خلجانك البعيدة  
اغرقيني أيتها الزائفة بالرغبة.

العبد الآبق لا يستحق الشتيمة  
عبد رغباتك

تجمعين شمل القارات بلمستك الغربية.  
إيزيس ... سوزان ..

أرى أيدي آثمة متند اليك  
أيدي منقرعة فى السم

وأنت لا أثم لك غير الخطيبة المشرقة فى ليل  
ليل جسدك الذى يشبه

غاية في جبال الهملايا

### ياغنيمة الماضي ونجمة البدو الرحيل

الصوت المخنوق بزئير المسافة  
لايستطيع المديح  
ربما التذكر قليلا  
مثل نيزك يسقط في قاع الجمجمة  
امشاطك الكثيرة ما زالت على الطاولة  
فرشاة الأسنان المشتركة  
أفلام الرصاص  
أمراض اللوزين  
أقراص منع الحمل  
السرير الذي اصبح عتيقا  
ما زالت تنام النوارس الكسولة  
ممددة اعناقها نحو الشرفة  
حيث كنا نطل على شعوب سحرية  
طالبنا بالثار.

الشقة ما زالت بفروضها  
بستائرها المذعورة تحت هجمات الريح  
بسعال زوارها الليليين  
وفى الظلمة الحادة مثل بريق شفرة  
تشتبك أنفاسنا  
وحيدين كائنا فى أقصى جرف من الكوكب الأرضى.  
ومن جسدينا يتشنطى الآلين، بروقا صغيرة  
فى مدار الغيم الموشك على المطر.

كان ذاك العام عام الجراد  
وكان بنو هلال يزحفون  
على ثغور النهر



ممتنقين بزمار من الحكايات  
 والنساء يسطعن تحت ضوء السيف في وداع الفرسان  
 وكان الدم الفينيقى والأرامى  
 والدم المزونى يشخب فى شرابينك  
 جبلة أعراق ومجازر.  
 فى التلال القريبة يتشب المساء أظافره  
 على الشجيرات الوحيدة.  
 كنت ترقبين الغروب بحرا من الغرقى  
 مظلة أوهام نحبلة  
 المساء، مساء منتصف الطريق.  
 ومن عمان حتى السند وزنجبار  
 كان البحارة يستلون المدن والذكرى  
 . البحارة بقاماتهم التى لوحتها شمس آب  
 تخيل مسافر  
 امجاد بسميات كثيرة  
 وأمجاد لا اسم لها  
 البحارة بaganاتهم التى تحرف الليل والنجوم  
 محدقين فى امواج الصواعق  
 بنات نعش طفولتنا الهايرية خلف الأسوار،  
 أخيرا تصلين الى بيروت  
 قوس قزح العالم

ينطفئ في عينيك.

بابيروت  
لن نكتب لك المرائي والمدائح  
ولن نصلى لأجلك  
كما يفعل الرهبان والشعراء  
سنقتلك بمديحة الحبّة  
وننشر الشائعات على جسدك  
وقد تضُرَّ بدم الغينيق  
سنقتلك بنفس البساطة التي تعرفك فيها  
ببساطة ليل جياعك الأصم.

وبعد ذلك أو قبله بقليل  
صرت تدرعِين البسيطة  
بحشا عن عقدك الضائع  
عن وليمة الليل الجاثم في الصدر  
من القاهرة حتى الجزائر  
حتى اسكتلندا ودمشق و...  
فضامات تلد أخرى  
مثلث برمودا متجرعاً باسراره  
اصناع... اصفاع  
وكنت السلالة الوارفة على متشرد  
وكنت ذهب المحيط.

فيحاء... ايزيش... سوزان  
الصوت المخنوق بزثير المسافة  
لا يمكنه الصراخ  
ربما التذكر قليلا

كاننا بالأمس... بالأمس فقط  
مررت أسراب المذنبات.

# انتظاره وبعدك

محمد هشام

## صباح بدورنكِ

ماذا سأفعل وحدي  
بهذا الصباح  
الذى ياغت الروح  
وهي تذرُّ  
إلى ظلبة فى النعاسِ  
لتبحث عن ملجاً  
من صباح بدورنكِ؟

## ليلٌ

ليلٌ يفتش عن ليله:  
ليس هذا الظلام  
ولا دكمة البرء  
ليس هجوم النباتِ  
ولا هاجس الشهواتِ  
وليس اقتراب الندىِ.

يُنقض الليل عنصره الأول:  
أعيناك مقطعتان؟

### يوم بدوتكِ

نازف وفتنا  
هل يعشش يوم بدوتكِ  
في يرمنا؟  
هل سلذهب يوم كهذا  
إلى أنسنا؟

### طريق بدوتكِ

عابرون سوانا  
يعيشون  
من حيث كننا لجئنا  
ويمضون في الليل.

ليل  
يرجع ظلاً بظليٍ  
وظلَّ وحيداً  
يعشره الضوء.

ضوء  
يزرق ما في الغربين من الشهورات  
ويترك عيني تهباً  
لهذا الضجيج.

ضجيجٌ  
يعوق الموارِ البدائيِّ  
بين الظلام وسائلِ من الرغباتِ  
 وبين الطريق ودفع المطرىِ.

مالذى قاد خطوى  
لابعث

عما تناثر من خطايا  
في طريقِ بيتك؟

## انظراري ويندك

ما الذي يتراجع  
بين انظراري ويندك؟  
هل امسنا؟

## قليل من الامس

طفليل من الامس  
يكفى:  
خطي لا تكف عن السير،  
دمع يشى بسواده،  
ازدراه الرتابة،  
ضجر بطعم الشابة والرمل،  
ولئنْ بما في البدايات من شهرة،  
دهشة لائل العيون،  
غنى عن ضجيج الكلام

ولاشئ أكثر  
يكفى  
قليل من الامس،  
يكفى:  
لأنقد، ال يوم  
كى أشهيه.

## المصابيح تنشر عتمتها

شريف رزق

... وكذا

مضابيعي الكلبلا، وأنجل الماء في  
رنة اليمامة، وحننة الطريق

القديمة... / ما الذي

ستقوله النجمات عنى

للسّيّاح؟ أضات في

جسدي قناديل القصيدة، وانتهيت إلى  
تراثيل الفراغ، وقفت لصقى..

نائح في النخيل، غرست في كبدى  
السيروف، وسررت أحمل جثتي...

كل البيوت تنام حولى، والمصابيح العاجز  
تنثر الليل، الخمامنة

تدخل السهم المباغت... / ما الذي  
ستقوله الأشياء عنى

حين تأتي في الصّيّاح؛ تقلبي هونا على  
رنتى، وقومنى، لفمنى

غسق المغاريب العتيقة، وادخلنى شبق  
النخيل، تجولى في، انتظرى منى، اشهدى:  
تتجاذب الطرق التحيلة، طلسّم بهندي

بعيداً  
 جئني فوقى، تظللنى بضوء، ذاهلاً  
 وأنا  
 تعير..... كذا  
 حسانك فى وردي، يابى، ورق  
 تطاير فى السماء  
 ممتمماً، الق، تهيكـل نخلة  
 مالت تطالع فى- فاخترت وعلـى-  
 واستهارت، ثم سارت، فى شهين الليل تخبو.. / ما الذى  
 ستفوله إلأشياء عنى  
 حين تأتى  
 فى الصباح، على  
 رمادى؟

\*\*

... وكذا أنا ملك المضيـة، وجه، أمى جبـهة  
 البيت القديـم، عـصـا ابـى، هـمسـ المحارـب الـذـكـيـة، جـذـرة  
 المـاء، ارـتعـاشـ الأـزرـق الـورـدـى، قـافـيـة  
 الـبـنـفـسـجـ، قـرـطـكـ الصـدـاحـ، حـنـجـرـة الـزـيـرـجـ  
 كـلـ هـذـا ----- سـاـهرـ  
 جـبـنى  
 بـقـلـبـى....  
 \*\*

شـجـرـ يـغـادـرـنـى صـفـوـفاـ، لـلـبعـيدـ...  
 - وـلـيـسـ يـنـظـرـ خـلـفـهـ صـوتـىـ- المـدىـ  
 يـنسـأـ منـ شـفـنـىـ حـبـنـىـ، رـاحـلـاـ، كـلـ  
 المـحـانـمـ فـيـ فـضـاءـ دـمـىـ مـعـلـقـةـ. تـغـادـرـنـىـ الـحـرـوفـ  
 أـرـائـكـىـ، سـهـرـ السـلـالـمـ، آـيـةـ الـكـرـسـىـ، شـمـعـىـ،  
 وـاشـتـعـالـاتـ الـحـوارـىـ، كـلـيـتـىـ، بـنـضـ الـفـسـاقـىـ، حـمـحـامـ  
 الـخـيـلـ، ذـاـجـسـدـىـ تـفـرـغـ ذـاهـلاـ  
 تـبـغـرـسـ الـرـيـحـ الـمـدـيـةـ

الأنامل في أزقته، وبهذى  
راجفاً  
ومحدقاً  
في غابة التأويل، متنصباً  
وحيند...  
\*\*

يمشي علىَ  
رملي الظلام، يشيل جنعةَ  
وبيهذى:  
ما الذي  
ستقوله الأشياء عنِّي  
حين تأتى  
في الصباح، علىَ  
رمادي؟..... / وحده  
يمشي علىَ  
لبنِ الرمال:  
تعالنى  
منى معنى....

## قيامة من يشهد

فتحى عبد الله

سر من أسرار الوحشة  
لا يعرفه إلا من يدخل  
ويدور ثانية مرات  
ثم تسوخ القدم  
إلى ماء يغلى  
تأخذه الجنة والملائكة  
وتغطى هذا الجسد  
بأوراق من زعفران  
وترتل أول تعربده  
(خجر)  
وحسان أبيض  
ولغات منسية  
تعرف كل حواشيبها  
يتكرر هذا مرات عده  
ثم يبرى أفقا  
وإلها يتريض  
يحمى بالنار على ظهره  
ودخان يملا أركان الغرفه

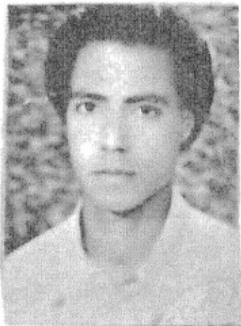
والناس عرايا  
والأعضاء كأعضاء أخرى  
لاتعرف ذكرأ من إنثى  
والإيقاع بطيء  
تنباثي الأجساد  
الواحد خلف الآخر  
والمائدة على الكعبين إتسعت  
لحم من طير  
فاكهة من شرق الدلتا  
والخمر حلال  
ينفضن أعضاءه  
والراية المنشرة  
 يصل الصوت خفيضا  
الكعبة بين الأضلاع  
والشاهد مشهود واحد  
والفضة كتراب الأرض  
يسمع  
وقهله حين تقوم  
السر إذا خرج  
الرأس تضيع  
لاشيء أمامك إلا الخيط  
وشارات مفوضوه  
تعرف كل مفاتتها  
والفرس يشم روانع أهل القلعة  
يغطس في ماء دافئ  
ويحط الركب ثلاثة أيام  
تدرك سرّ المصباح  
وسرّ الأسوار  
وتنام على السلم  
وسط الخدم الماجورين  
حتى تقرب من مجلس

مولاك الأكبير  
وتدس الخنجر في صدره  
وتقول: الآن إكتملت  
كل حدود الله  
والجسد مباح  
رأس كالرأس المرمى الآن  
لكن  
سأعود إلى الجبل نبياً  
يحمل أشواق الرفقة  
وطبول الفرح المنذور  
تدخلني المخور الرقصه  
ويصفقون على وتر مقطوع  
وتقوم قيامة من يشهد.



## عبد الفتاح شهاب الدين: رحيل أول شعراً الثمانينات

السماح عبد الله



ما ان بدأ جيل الشعراء الثمانينيين يخطو أولى خطواته على طرقاته الوعرة مرسخاً  
جمالياته الخاصة، مضفياً على جسد القصيدة ثوبها الجميل بعد أن انتزع عنه زركشات  
وزبرجدات ومساحيق الصقاباهـ عنوةـ أشباء شعراًـ، وأنصاف موهوبينـ.  
ما ان بدأ هذا الجيل يطرح مشروعه الشعري حتى جاء أول يوتير معلنـا سقوط واحد من  
أبرز أبناء هذا الجيل أثر أزمة قلبية أودت بحياته غريباً عن وطنه حيث كان يعمل مدرساً  
للغة العربية في سلطنة عمان بحثاً عن لقمة العيشـ.  
وسوف يظل أبناء كلية دار العلوم الذين انتظموها في صفوتها أوائل هذا العقد الثمانيني  
يحتفظون في ذواكرهم لسنوات بعيدةقادمة بصورة لشاب أقرب إلى النحول، أقرب إلى  
القصر وهو معتمل درجات سلم منصة الالقاء الشعري منشداً قصائده في جماعة الشعر  
آنذاك اسمه عبد الفتاح شهاب الدينـ.

وسيظل أفراد هذه الجماعة: مشهور فواز وعبد الحكم العلامي، ومحمد السيد  
اسماعيل، وفتحى عبد الله، وعويس عوض، وفتحى أبو سلم، وأوفي عبد الله، ومحمد

علیم، وعبد العزیز محمود، ومحمد طلب، يحتفظون فی کاريسيهم الخاءة... بقصائد له  
أقرب الى الرومانسیکية، أقرب الى الصدق الشاعری النبیل.

وستظل ذواکر مجلات الشفافة الجدیدة، والمهلاک، والقاهرة، وإبداع، والجدید، وأضاھ  
77، تحفظ فی ملفاتها الخاصة برسائل منه وقصائد له نشرت بعضها وأهملت بعضها.  
وسيظل دولاب أشراقات أدبية يحتفظ بديوانه الذى كان قدّمه للسلسلة منذ أربع سنوات  
قبل سفرة الى عمان.

وساظل أذكر- لا أدرى الى مني- مصافحته لى فی آخر زياراته للقاهرة المجلة،  
والمدينة لم يكن فی حرارة مصافحته لى ماينبئ بالفارق الكبير. لكنني أدرکت الان فقط  
أنه كان على أن تكون أكثر فراسة مما كانت عليه.

وفی نهاية الكلام. هل يؤذن لى على أن أذكر الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة  
الكتاب بان الوقت قد حان لازخاج دیوانه المركون فی دولاب أشراقات أدبية منذ اکثر من  
أربع سنوات. حتى لا يموت شعره، بعد أن مات هو بعيدا عن وطنه بحثا عن الرزق المسموم.

عبد الفتاح شهاب الدين

أعرف أنك لم تقل كل مالديك. لكنني أعرف أيضا أن ذلك القناص الذى اقتنصك فجأة  
لم يكن يرى ديك أنت وحدك. أنت أراه كلما فتحت نافذة، أو ركب قاطرة ينظر لى، بلينا،  
ولا أدرى لماذا يستعجلنا.

نحن- ياسيدى القناص- أكبر الظن، أنتا غير مذنبين.



## دُمْنٌ يَصْعُدُ إِلَى الْمَكْنَةِ

عبد الفتاح شهاب الدين

تابعته  
وهو يجري  
ويصعد نحو الخزانط  
تابعته  
كان منفلتاً من حصارى  
الذى فرضته التواريخ  
وانتهجه الرواة  
ولقنته بالإذاعه

تابعته  
واقنا  
ساخنا  
ثائراً

ذاهباً للتلل المضاعه  
ها هو الآن  
يجتاح صيدا  
يعانق بيروت  
يشاكل أشجاراً  
لمت فجأة في الصخر

يشابه وجه الخيام  
التي تبدأ الملحمه  
تابعته

يلحق الخارجين إلى النار  
خلف الخرائب  
يحاور طائرة فوقها لمحة  
في رداء سداسي  
ويسخن نبض الحوار  
فيمتد حول الرداء  
ويصنع مقصورة صارمه  
تابعته

كان- ثم- اتصال  
فكنت أشبعه بالدماء  
وكان يدجعني بالقصائد  
ويثقلني بالبراءه  
تابعته  
وهو للآن  
يغفر فوق التلال  
وبين الخيام..  
يحاول أن يسترد الفضاء  
ويهرع صوب القياده.



## العاشر

أحمد النشار

وانتصف الليل وقال حفني لحوريه:  
- ياللابينا

وكانت اعمدة النور تضي الشوارع، أما حورية فكانت ترتدي بلوزة مفتوحة رغم البرد، ولكنها لم تكن تهاب أحدا لأنها كانت بصحة حفني الذي كانوا يسمونه في الحلة بحفني العضل. وقالت حورية:

- أنا بحبك قوى يا حفني..

وا راحت تحنثك به أثنا السير، وشعر حفني بالزهر وسار وهو يدق الشارع بحذائه محدثا صوتا واضحا في هذا الليل الشتوي. وقالت حورية ضاحكة:

- انت لا بس جزمه بحديد يا حفني؟!

قال حفني:

- دي جزمة ابوبالله يرحمه.

وتدذكرته حورية وكانت قد مرت شهور منذ وفاته وقالت:

- كان بيحببني قوى..

وقال حفني:

- كان نفسه بعيش ويشوفنا متجرزين.

وانطفأ نور أحد الأعمدة وقلت الرؤبة قليلا، وبرزت قطة من حارة جانبية، نظرت القطة تجاههما قليلا ثم دخلت الحارة مرة أخرى وقال حفني:

- الله يرحمك يا به..

وراح يدق الشارع بقفة واستمتعت حوريه الى صوت المذا ، وزاد اعترافها بحفني .  
كانت فى الخامسة والعشرين وتهوى الأغانى وترتدى جونلة قصيرة تكشف عن ركبتيها  
وصاحت وهي تلف حول نفسها

- اضاف ديسمبر ياحفني

وراحت تحمد الله أن أوجدها في هذا العالم الملىء بالمسرات  
ودندنت بأغنية من أغاني الشباب ورغم أن حفني كان يعشق القديم إلا أنه لم يعترض وقالت  
حوريه:

- أنا بحب الليل فعلا.

ثم راحت تغنى في الشارع فقال حفني:

- على مهلك شوبيه ..

صاحت حوريه بصوت مرتفع: بحب ليل القاهرة ياناس .. وراحت تفجع وتحس أنها راغبة بحفني  
أكثر من أي وقت مضى . وشعر حفني برغبتها ولكنه ضبط انفعالاته . اقتربت من دكة بواب مشتبه  
بالارض ونامت عليها وقالت:

- تعال ياحفني ..

تلفت حوله وقال:

- مش معقول يا حوريه ..

عند ذلك ظهر واحد من عساكر الليل المتجلولين ماسكا في يده بنطلون . كان حدث العهد  
بالشرطة ونحيانا وارتاد في الأمر وضيق عليه اليمني علامة أنه يفهم مثل هذه الأمور جيدا  
اقرب منها و قال لحفني بصوت حاول أن يضخم:

- بظافتك لو سمحت

كان العسكري قصيرا ونظر اليه حفني من على وقال:

- خليك فحالك

أخذ العسكري الأمر ماخذ المجد وراح ينظر لعضلات حفني النافذة من كم القميص وقال:

- أنا مش قدسي ... اصلها يعني ..

وراح يشير إلى دكة البواب .. فقال حفني وهو يأخذ يد حوريه وبهم بالسير:

- مالكش دعوة بال الحاجات دي .

تمول العسكري الى ولد صغير قلق ومعذب وقال:

- اصلى بدور على زميلي ..

وبدأ حفني السير وقال العسكري:

- مش فتهوش والنبي؟

قال حفني:

- لا :

وسارا قليلا هو حورية ولكن العسكري مالبث  
أن لعن بهما ثم وقف امامهما وقال:  
- اصلنا تهنا عن بعض..

ثم رفع يده المسكك بالبنطلون الصوفى الأسود وقال:  
- والنبي لوشته تقول له إن البنطلون معانى..  
ترك حفني يد حورية وقال:  
- هي الحكاية ايه بالضبط  
قال العسكري خجلا:  
- أصله كان بيعمل زى الناس وجه واد وسرق البنطلون  
احست حورية بالقرف وقالت:  
- سيبك منه ياحفنى وياللايننا  
قال حفني:  
- استنى بس باحورية  
ثم نظر الى العسكري وقال:  
- يعني زميلك ماشى دلوقت من غير بنطلون؟!  
نظر العسكري للارض وقال: ايه..  
ضرب حفني كفابكف ثم قال:  
- بقى دى عمالي عساكر بالذمة؟!  
ونهى العسكري جانيا وقال:  
- لوشفته هبتعهولك..

وسار مع حورية من جديد ورآها العسكري وقد ابتعدا قليلا فصاح:  
- قل له ان الطابط لسه مفترش عشان يتضم..

سارا يداً في يد وكف العسكري عن الكلام ووقف في منتصف الشارع. استمرا بالسير حتى  
وصلوا الى آخر الشارع.

كانت حورية صامتة لأنها كانت تخس ببعض المجل وحفني من ناحيته صمت هو الآخر ولم يشا  
آن يفتح الموضوع. وعندما انحرفا في الطريق المتقااطع وحاذيا صندوق قمامه، رأى حفني هناك  
واقفا يرتعد. قال حفني:  
- الواد الثاني هناك اهـ..

وصلوا اليه وكان قد توارى خلف عربة خضار وقال حفني  
- زميلك مستينك ومعاه البنطلون..

قال من خلف العربية فين؟ قال حفني: هناك.. وأشار الى الشارع، خرج العسكري من خلف  
العربة فباتت جاكلته السوداء بذرارها العلوى الخارج من عروته، واسفلها كان اللباس الابيض  
المصغر واضحوا وطويلا ويصل الى ركبتيه. نظرت حورية بعيدا وقال العسكري: والظابط؟ قال

حفي : لسه مفتش ..

صاح العسكري صبيحة فرح ثم جرى. أمسكه حفي ثم نظر فى وجهه وبعد ذلك اطلقه، جرى العسكري فتابعه حفي حتى دخل الشارع.

نظراً لبعضهما مبتسدين وواصلاً السيد. ومر بعض الوقت، لاحظت حورية أن حفي قد أصبح حزيناً على نحو ما. توقفت ثم نظرت إليه وقالت: مالك؟ أمسك يدها ثم ضغط عليها وقال:

- العسكري اللي كان قالع بنطلونه

- ماله؟

- فيه شبه من أبويا :

ابتسمت بخان، ثم ربتت على ذراعه وقالت:

- تعيش وتتفكر يا حفي..

وماليثاً أن عاوداً السير وكل منها يحاول أن يستعيد حالته التي كان عليها قبل أن يقابل العسكري... .



## ن Dixie ترشد القمر

عاطف سليمان

أنهضها ملأك مطبع من نومها، وأنصرف. شكرًا له، لعلها لم تكن نائمة جداً. في الحقيقة كم هي هينة وظيفة الملائكة المكلف بانهاض ألم، ولأنه، ببساطة، تفيف الأمهات من نومهن ، فقد ظل ملاكها طيلة عشرين سنة وحتى هذه اللحظة وفيها لوسيلته، ولطالما توفرت لديه شذرات من رائحة فحم مطفئ بالما، رائحة ماضة داكنة، ما كان عليه إلا أن يبتها حول فراشها ، فتنهدض الألم.

آذان الفجر لاينبغي إعتباره شيئاً وشيكاً الآخر، فلن يسمع قبل إنقضاض ساعتين، أما الملائكة حامل رائحة الفحم فقد مر بالناكيد وأطلق شذاه، والألم لاقدر إصبعها لتطفئ الراديو الصغير بجانبها رغم أنه كان يصرخ بطريقة تعنى بجفاء ووضوح أن الآخرين، تماماً، نائمون. وربما كانت تحتاج هذا الصغير، هذا الود الضال، المعكوس، لتنسل، وحتى يتسمى لها أن تتعقد وتتطلل إلى الطلاء الجيري على حوائط الغرفة وقد شحنه نور القر وضوءه، تبدوـ كعادتها في مثل تلك اللياليـ منسافة وراء نظرات نفسها، وهي تصبיד تهميئاتها من عميدات الجير على الموانط، ومن اختلاط الطلال والمسامير والأشياء المعلقة، رائحة الفحم المطعا بالما، خافتة جداً هذه الليلة، والألم في فراشها تتوقع أن يخطف أحدهم على يابها، تتوقع الخبطات كمن إنفقت عليها، وتعلم أنها ستاتيها مكتوبة من أسفل الباب بفعل قادم جرى بركل الباب بقدمه أو ركبته مرات عديدة، ويدخل، ويشرب، ويستريح، ويصدر كل الجلبة التي تليق بعائد عزيز، حتى أنها مدت يدها وأطفأت صفير الراديو، متخلصة من تعويقه وإنعدام جدواه، باحتراس، فهي ستعاود الاحتياج إليه على أية حال ولو كثيـ لارسالة له ولا مشيئةـ الليل يطلب حطبهـ والباب، عساه يخطف خبطات حقيقة بعد قليل، خبطات من مستوى الكتف، ذات علو، تهدقها الألم حالاً، فتدخل

حسيبة، ابنتها، أو إبنة اختها بالأدق، بذات الطلعة الرصينة وقد أحاطت عنقها بشال وردي ينضوي تحته شعرها الأسود الأسيوي، شال لا يقيده شعره، وإنما يشده قليلاً إلى العنق ومن ثم يرخي على الظهر، لتتلذذ هي بخريشة أطراقه على كعيبها وبطني قدميها في قعود الصلاة.

الفجر هو طاوس الصلوات، عيدها، ذلك أنه حنون وحسب، لا يليل ولا يمتص أشواق الروح، وحسيبة التي تحضر لتصلى الفجر، دائماً، مع خالتها لا تكترث بما إذا كان إنباها لدغدغات كعيبها يفسد صلاتها أم لا، وكانت كذلك لا تعتبر صلوات النهار، كانت صلوات النهار لاتواتيها، والليلة، ماأشد تمنعك الآم بما قتحمة علينا الفتاة من سلام، سلام طافر، ربما كان الحال يتعلق بنافذة تفتح أو تغلق هنا أو هناك في نفس إحديهما، وربما كان هذا السلام محض صدفة كانه ليل، وكان سلام يشبه السلام.

بعد أن أقمنا شعائر الفجر، همست حسيبة التي ترعى إنتظاراتها:

- أمي...

وسمحت عن قول مامعناه أن رجلاً، البارحة، فاتح أيامها في شأن خطبتها.

وماكان الأمر أمر سهو.

فيما كانت الآم التي ترعى إنتظاراتها كذلك تفهم أن إبنة الاخت قد سهت عن قول مامعاها أن رجلاً فاتح أيامها في شأن خطبتها، وأن الأمر ماكان أمر سهو،

وثانية همست حسيبة:

- أريد أن تساعديني حتى لا يقبله أبي.

نفس الصبح، ونعتت الفتاة متذكرة في ثوبها الأخضر، ومتجلية في الغبش مثل حفنة دافئة من عشب.

\*\*\*\*\*

- ٢ -

حسيبة، إسم أزرق، ذو بشارة، يكاد يتهمها كلما تهيات أنسى لتنعم بamarat التكتم على انتظار مالا يمكن كشفه، لحسيبة، كان إذا، إسم حسيبة.

ويذكر جلال الدين، أنه وفي عمر العاشرة، كان أسود القلب بما يكتفي ليرجو لو أنها حازت منذ الأصل إسم بحلا، الواضع، السامي، المحفوظ في كتاب سيرة أبي فراس الحمداني لطالعه عيناه، فيشغفها، لم يجرؤ بحروفه، لم يجرؤ، ولكنه إندهى إلى كتابتها ملتوية كطلسم لا ينفك إليه أحد. وكان له، في العاشرة من عمره، أن إستوت بحلا، وكتابها سراً أثيمًا بينه وبين نفسه.

صبرها الأهل خطيبين حين كان هو في الحادية عشر وكانت هي في الثامنة، وفي وقت متاخر من ليلة الخطبة إختفى جلال الدين بكتابه، ثم دفعه، دسه في حفرة بلاشعور تقريباً، والنسخة المستبعدة لم تكن ملكه، وإنما كان قد استمر إختلاسها من صندوق شقيق حسيبة، الذي اكتشف ضياع كتابه، فيما بعد حصلوا على نسخة جديدة من ذات الكتاب، لم يقربها.

في الأيام التالية لخطبتهما، داومت أمها وأمها على إستعادة كون حسيبة وبينما هي مجلسة

إلى جواره، بقيت ساهمة العينين بنظره ممتلئة، لا ترمش، رصينة إلى حد أن لونهما - عبر الليل - استحال من العسل إلى الأسود، فاحتسب بأن ماحدث في حال عينيها إنما هو بسببه، وأنه لذلك شاهد يلزمها.

أثناء أواسط النهار، بقيت حسيبة تصادفة، بينما هو يمر عبر باحة بيتهما، لمرات عديدة كل يوم، آتيا، أو راجعا إلى رفاق العابده، مجتازا البقعة التي آوت مجلسهما ليلة الخطبة، متمهلاً، وملقيا على جسدها إيماءات شاحبة، مرتبكة، ولو أن حسيبة كانت أكبر بعشر سنوات لادركت أن ماتيلقا جسدها إنما هو أكثر شحوبا وأكثر ارتباكا إلى الحد الذي يمسر التوهم بأن جلال الدين، خطيبها، قيد التائب للمرض، للرجلولة، أو لأحدى لعبات الكيمياء المدهشة.

ومهما يكن من شيء، فقد إنقضت تجوالاته الفلقة في أواسط النهار، وبات مفهوما لدى الأهل، في البعين المتصاهرين، ذات ليلة، وبعد حادثة السيدة «.....» صاحبة العصافير، أن جلال الدين قد فر أو هرب أو غادر بدرجته، دون أن يمسي أي شيء من متعلقاته، وتناقلوا الخبر في هذه، وحزن شفيف لكائنا مسوقين بالايقاع البهيج الكامن لليلة دافئة مقرمة بهية من لدن بنایر، وإنفردت حسيبة بالعشور على الحريقة الصغيرة، التي بدا أنه أشعلها ثم أطفأها بالماء قبل أن يمضى، والتي حفت الأم من رمادها واستنشقت، حرقة خضراء لاتنسى، فسيظل ملاك الأم يهد كنه البضة فيها، وينتشل من راحتها، ويترسّها على فراشها ويرقظها.

لعل جلال الدين قد ألق الماء النار كتابه السرى، بعد ما نبش عليه واستعاده، وشاهد قبل أن يصب الماء على النار رماد حروف مخلأ يختلط بباقي الرماد ولا يفقد سوقة وسطره على عينيه.

\*\*\*\*\*

رائحة فحم مطفأ بالماء، تهب على سرير الأم، كالعادة، وتوقظها، بينما حسيبة لم تواكب بعد ميعادها الليلي لمؤانستها وصلاة الفجر، ولعادتها، كذلك، يوشك جلال الدين أن يدفع الباب ليعود، وربما تعوزه معجزة هيبة ومخلفة ليس إلا، والأم في سريرها ترجم وتطبل الخيطات الدقيقة، الآلية، التي لحسيبة، والصادرة من مستوى كتفها، وباتت العاھلة التي تكلفت عشرين سنة بانتظار غائبتها يبهظها الآن أن تتأخر حسيبة هكذا.

كانت حسيبة قد أسللت هواجسها طوال مابعد الضحى إلى لسان عراقة غجرية متوجولة، فأحيطت بتفاصيل مرتبكة، متکاثرة، صانية وخاطئة، واستسلمت للانصراف عن متابعتها، متصلة، وفيما يخص خطيبها، جلال الدين، ما إذا كان هو المقصود بـ من لمحكم ودمك ويرجع بعد سنة، أم أنه هو الذي ستتحمل من صلبة جنبينا مع تبويضها الم قبل، أم ..، بينما الغجرية مستفرقة في صميم حرفتها، مستعينة بما تتناوله من جيوب جلبابها، ليصير لدى حسيبة ماتتوقه عن الكهل الذي سيشبع جثمانه ذات ليلة مقمرة ليدفن في بقعة جردا، حمستها فيما سبق نار حرقة خضراء.

ليل يطلب خطبه، والأم تتملص من سريرها، وتفتح الباب الذي لا أحد وراءه، وتعود لتنظر في فراشها، وتشيع نداءات الفجر، وتبددها، لأنها لم تغمها من خلو الباب من خطبات حسيبة، حسيبة المصلية الجميلة التي كان ينبعى بذلك الانتظار في سبيلها من قبل مئذنة، صارمة، ليل

يطلب حطبه، وفي الليل لم يقو الإنسان على عمل شئ، أبداً، غير النظر داخل نفسه، وربما إنما ينظر داخله محتالاً، أو متتكراً، أو متناولاً ثمة أداة.

وتدخل حسبيبة، دون أن تبالى، وهي ترمي بنفسها في أحضنا، ألام ، بانها المره الأولى التي غيرت فيها من عطرها الحار، الداكن، الثقيل، الرجالى، الذى نثره عليها وقتها كانت عيناهما تحولان من لون الى لون، والذى اطلقت شذاه لاكثر من عشرین سنة، ليلة بعد ليلة، مخلفة منات القنینات الفارغة، والأم تضمها بشغف، ولا ترخيها، كل الماذن صامتة، وحسبيبة التى كانت تنزع نفسها من التفكير فى تبويضها المقبل، فتمت فى صدر الأم:

- صلاة الفجر!

- تزوجى بابنیتى ..

قالتها الأم، تزوجى بابنیتى، إستريحى، قالتها كما لو أنها تزف بشارة ساوية لانقضى لها، تزوجى بابنیتى، وأفلئ عن إنتظاره، عسا، يفهم أو يستريح كذلك، كانت الأم تتمتم، وتشحن نبراتها بقوة أفكارها، ورحمتها، يداها ربستان على شعر الفتاة وكيفيتها وظهرها حيث العطر غافل، وحسبيبة تلقى رقبتها وهى مفرقة وجهها فى صدر الأم، عاجزة عن الانتباه، وعن رفع وجهها وفتح جفونها لتتبيّن حاضنها التى سترعى إنتظاراتها منفردة، كانت حسبيبة تشعر بقلبها يتخطى عشوائياً، دون أن تنفعه أنفاسها الضحله المتهاكلة، ولعله - قلب الأم - هو الذى كان يتکفل ويقود، وفي تلك الأننا ، حياتهما، بجداته وفضائله كقلب أم.

وحسبيبة، لو أنها قررت على التعبير لفالت، نعم سأتزوج يا أم جلال الدين، يا أمى، وسأزيح الانتظار كما زرجم الحداد دون أن نعلى الحزن أو نتهىء، وحين يمتلا ثدياً ويفجران، سائبع طفلى، ليشب ويواخى جلال الدين، وأنثى ستنcken جميعاً من انتظاره كما يليق، بعد أن أمتنا شعائر الصلاة، جلست الأم تعجن المنا ، فى طبق صيني صغير، ورويداً رويداً انبعثت رائحة المنا الدافئة الى هوا ، الغرفة وعيقه، كان الوقت سكونا مشحولاً بالسلام، هبة الفرج، وقطعة من ذكريات تنهيا هنا أو هناك.

طلع الصباح، وما بال حسبيبة تضع وتضع نظراتها الراضية على يدى الأم الفياضتين، وتخلد لانصاتها الورع للحكاية الائيرة، المستعادة، عن المرض الذى استفرغ جسد جلال الدين وجسمها طبلة شهر، متتبعة تضافر الأحداث وهى تكاد تحيي الطفلين فى كل مرة وتهلكهما تحت طائلة الشايرويد وهذياناته، لولا الصباح الذى انقض فيه الطفلان نفسيهما حين نهضا من تلقانها، سليمون، يلعن.

ما بال الصباح يشبة الصباح.

\*\*\*\*\*

أنهضها ملاك مطيع من نومها، وانصرف، شكر لها، لعلها لم تكن وحيدة جداً كانت موصلة عبر الباب المفتوح بلملحة من فردوس صغير حميم، فنا، البيت، فى وسطه وقفت نخلة بلح ثلاثي العتمة، وتخترق السقينة، موالية، بناة، نهرها وترقيها، كانت قد نمت مائلة وهى صفيرة ولطاها استهورت جلال الدين فداسها مراراً بدرجاته ذات الثلاث عجلات، وكانت الأم تلومه وتعيد تدعيم

النبات بعضاً أو غصناً، والنخلة لاتنئ تكرر الوقوع تحت العجلات ريشما تكرر الوقوف تسنداً  
على وسائل الآم، وكان بعد السنوات، أن شب النخلة، عالية، قوية، مخلفة - قرب الأرض -  
تفوسها القديم.

في ذلك الليل الصافي، كانت الآم وحيدة، تسند نظراتها على نخيلتها الناجية، لحظة تلو  
لحظة، وتتعزى.

١٩ ١٩٨٨ نوفمبر



قصة

## انتظار

عصمت قنديل

خلف زجاج النافذة المغلق، وفنت أرقب السماء، السحب الرمادية تندفع مسرعة، تحجب الشمس، لحظات وتعبرها لتختطف بعيداً.

خلا الشارع إلا من بضع سيارات، تمرق مسرعة وعلى الناصية المواجهة لباب المدرسة، تكمن عربة صغيرة بعجلتين خشبيتين تتصاعد من فوهه مدختنها، المكسوة بالسنаж حلقات خفيفة من الدخان، ثم تتلاشى خلف يديها الخشبية، تسرع عجوز نحيل، متذر بكل مالديه من أسماك، يلف رأسه ورقبته بكوفية كابية، لا يظهر منها سوى أنف وعينين، شاختين نحو باب المدرسة المغلق. استمر جيش السحب في التندفع وإلاصطدام، والشمس قرص برتقالي كبير يلمس أطراف الكيل الداكنة.

صحت من غفرتها وباغتتني.

- الساعة كلام دلوقت.

نظرت لساعتي المقلقة على المنضدة

- الثالثة.. أظن ا

الوقت لا يشبه هذا الوقت من النهار

تدفع الدكتة ضوء النهار، خلف القرص الشاحب الكبير، متوجلة.

اقربت أحدق في وجهها، تمازجتني نظرتها وتعلقت بالنافذة، وتلؤها سكينة غريبة. أخذت يدها، أقبلها بين يدي، باردة ثقيلة. أحسس الأوردة الزرقاء، المتتفاخه بزراعها، أرطب شفتيها بطرف الفوطة البليل.

تمتلتلى بالدعا، مستسلمة لنشاطى المفاجئ.  
أذثرها بالأغطية. وأحكم الشال الصوفى حول وجهها.

هست

- لا أشعر ببرد

القيت بجراحتى الثقيلة بعيداً. أتحرك فى الغرفة بلا هدف. تلاحقنى ابتسامتها الساخرة.  
اضع ما فى إناء الزهور الجامادة. أنظر المنضدة، من بقایا السجائر. أرفع ساعة التليفون  
الأخرس.

أعيد ترتيب المقاعد والناضد المرصوصة. ويصطدم ظهرى بحافة السرير المعدنى البارد.

- آه... نقلها معاً

.....

يدق جرس المدرسة. أعود لاقف وراء النافذة.

انزلقت العجلات الخشبية الصغيرة على الأسفالت باتجاه الأجسام المندفعه من باب المدرسة  
المنتوخ. يندحر خلفها العجوز التحليل، وقد دبت فيه الحياة.

تمتد الأيدي نحوه بالتقىد، وتعمود حاملة كيزان البطاطا الساخنة.  
تشحرك يداه ياليه، لحيات البطاطا - يلتها بورق الكواريس القديعة، وترتد جنبه. تسقط التقىد،  
بعيبيه العين.

يتسرىب الأولاد الى العربات. وفي الشوارع المجانية. يجمع العجوز ماتبقى من البطاطا، فى  
كرمه صغيرة.

أطبقت الكتل الداكنة على القرص البرتقالي وجسم هوا، رصاصى، بهامات الشجر  
الساكن.

الصقت وجهى بالزجاج المصقول. سرى الى حقيقة فارتعدت لحظة.. أخذت أعبث بالبخار  
المجتمع فوق الزجاج باصابعى كتبت كلمة «مطر»

انسالت قطرات من الحروف الثلاثة. وانهمرت مطر.

انقض الأولاد وأغلقت أبواب المدرسة. هدأت حركة العربات القليلة المسرعة، وساد صمت  
ثقيل.

أخفى العجوز وعربته الصغيرة. واحتلت الناصبة سيارة سوداء مغلقة.

## الخالة تغنى

هنا عطية

رأيتها ساكنه... وقد أسلمت ظهرها للماء، ثم قالت وهي تحدق في السماء وقد انتصف قمرها: «أريد أن أسبح دون ملابسي» وتلتفت حولي وأنا أحارل لا تغيب عيناي عنها..، وكان التخييل البعيد على الضفة الأخرى من النهر منتصباً كاجسام سوداء.. لاتحرك، تقين، الضفادع يعلو شيئاً فشيئاً. قلت : «أخلعها عنك يا خالتي». وابتسمت وهي تفك ضفائرها.. واكتشفت أن الماء قد وصل إلى خصرى فانفتح فستانى.. وخيل إلى أن أسمائى صغيرة تسبح تحته.. فاحسست بددغة خفيفة عند ركبتي، فهرعت إليها وأمسكت بإحدى ذراعيها.. ولما نظرت كانت عارية تماماً.. تغسل صدرها بالماء، وهي تتحسس برقة.. قائلة: «سنفعلها كل يوم»

«نعم.. عندما آتني كل صيف»

ورحت أغسل صدرى تحت الفستان مثلها..

فضحكت ثم أخذت تخلع لي ملابسى التحتية وهي تقول: «هكذا تلمسين المياه».. ونامت على ظهرها من جديد، وتدباه الصغيران يلمعان.. ثم قالت: أعطيني قطعة من الحلارة الطحينية، فمضيت بهدوء إلى حافة النهر.. والتقطت الورقة الملوونة التي وضعناها على الشط، وعدلت اقترب منها بحذر.

قالت وهي تلتهم قطعة منها ببطء، وتلذذ «سوف أدخل نقودي لشرا ،الحلوة» وأعطيني الورقة، فقدت بها إلى الشط، وراحت تبتعد وهي تفرق رأسها في الماء وتشد فتحتي انفها باصبعها.. ولما اختفى جسدها تحت الماء، شهقت، فانتفضت بجانبى مسكة بأحدى ذراعى وقالت: «لاتخافي.. لن تسجيني الجنة»

وشعرت برائحة الماء ثلاني، فرحت أنثر الماء عليها وراح تفعل هي الأخرى- ثم امسكت بكلتا يدي واخذنا ندور حول أنفسنا نذف ببعضنا بالماء، ونحن نخطب الأحجار الزجاجية بأقدامنا وبينما أخذت تبلل شعرى براحتيها.. سمعت كلباً ينبع من بعيد.. فقالت وهى تبتعد:

- «كلب أبو يوسف»

وسمعت أصواتاً مختلطة لرجال كانوا يقتربون، فهرولت ناحيتها ورأيتها تضحك وهي تفرق رأسها تحت الماء، فأخذت أجرها ناحية الشجرة حتى اختبأنا تحتها، قلت: «آلم أقل لك ياخالتنى؟!» قالت وهي تلتقط الورقة: «القد ابتلت الحلاوة»: «لا تخزنى سوف اشتري لك غيرها في الصباح» ورأيتها تحت الضوء الفضي.. شاحبة.. ضامرة الجسد.. وقد انكمش ثدياتها كطفلة في العاشرة ولما اقترب الرجال.. همست: «أنه صوت حسان بن ثوبية.. انظرى كم هو جميل» قلت: «أخشى أن يروننا هكذا»

قالت وقد التمعت عيناهَا فبدت أكثر اتساعاً:

: «هل أنا قبيحة جداً؟!»

: «لايا خالتنى.. لماذا؟!»

صمتت للحظات وهي تراقبهم حتى ابتعدوا، ثم قالت: «في الصباح سأتى لك باكياز الذرة ونشوبها في فرن أبو اسماعيل.. غداً سيخرجون..» وراح تتحسس الحلاوة وتتجففها من البطل.. محدقة في التخيل البعيد ومستطردة:

: «أتائين لي بالحلاوة من مصر في المرة القادمة؟!»

: «نعم.. داتنا سأتعلما»

وشعرت برعشة جسدي.. تحت فستانى المبتل

قلت: «أتدخل الدار من سطح ثوبية؟!»

: «نعم.. إنها داتنا ترك الباب موارياً»

: «وإذا رأتنا جدتي؟!»

: «إنها نائمة.. سنمر من سطح ثوبية الى سطحنا»

وراحت تقف من جديد وهي تتحسس شيئاً لرجاً بين فخذيها، بنشوة وألم.. ثم أخذت تستسلل الى الماء حتى نامت فوق ظهرها، ورأيت جسدها الأسمر يتارجع فوق الماء.. وسمعتها تغنى.

## صورة

غالية قباني

### لقطة (١)

في الرابعة من صباح صيفي، يبدو أنه لا يختلف عن صباح آخر في هذا البيت، أمام منزل مسورة لعائلة متوسطة الدخل اصطفت ثلاثة سيارات، ووقفت خادمة ذات ملامح آسيوية تسدّ ظهرها إلى «الدرنة» المغلقة منه» وكان خادم آخر يبعي البيت نفسه يغسل واحدة من السيارات الثلاث.

لنفترض أن هذه اللقطة المسروعة على الحركة الأولى من اليوم قد نشرت في كتاب مدرسي للصف الرابع الابتدائي، فتسأل المدرسة التلاميذ: «ماذا ترون في هذه الصورة؟»؟

تقول تلميذة: «الخادمة أهملت عملها ووقفت تتفرج على الشارع»  
ويقول تلميذ: «الخادم يتلماً في غسل السيارة»

يكمل تلميذ آخر: «صاحب الدار سيسضرب الخادم اذا استيقظ ولم يجدها نظيفة»، ازعمت المعلمة من هذا الخطأ التربوي، واستنكرت فعل الضرب.

قال الولد: «هكذا يؤدب أبي خادمنا». قالت المعلمة وهي تقرأ من كتاب الإباضاح:  
«بالنطافة تحافظ على بيتكنا».

عندما نشرت الصورة في أحدى الصحف ذيلت بهذا التعليق: «وجود الخدم في البيت قبلة موقفته».

ويقول الحديث: «أن أجمل الأوقات يكون عندما تبدأ تناوب النهار معهما. حيث لا يضطر أحدهما إلى التهام الدقائق كما لو أنها شطيرة متفردة لاتنتهي. راح هو يمسح رطوبة السيارة باباغاع بطنه معطيا الأولوية لانشغال حكاياتها، أما هي فقد ان kedأت على ساعة زمن تفصل عنها الاستيقاظة الأولى في البيت، الآن، وقبل أن يصحو ضجيج لا يهدأ قبل ساعة متأخرة، الآن فقط

يمكنها أن تروي حلم الليلة الفائتة، تحكى عن لقاء تذهب اليه كثيرا في النام، نصف أمكنة تعرفها هناك تماماً، وتقص حوار جرى مع وجوه تبى في روحها رائحة الانتظار.

يبتسم الآخر وهو يمسح غيش الليل عن زجاج السيارة، مايزال ندى حلمه يرطب عينيه هو، في أحلام رفيقته أماكن تشبه بلاده، يسألها فتشرح، كان في أحلامها اشخاصاً يعرفهم..

- أمي بكت كثيرا قبل سفرى

- وأمي مازال تبكي في كل رسالة تصل.

يبتسم الآخر وهو يمسح غيش الليل عن زجاج السيارة.

وسكب الماء على رغوة بيضاء، فالمجلة صورة أمراته على صفحة شفافة حانية وشاحبة، تعد أيامما سقطت من العمر، ليعود اليها «مؤقتاً».

فرش صوراً مفككة فوق مساحة الزجاج، ذكريات اعتادت أن تبلل جفاف سنوات يقضيها  
اشغالاً شاقة في سجن الغربة.  
قالت بلهجة حاسمة:

- ساعود بمجرد أن تتحسن ظروف أهلى.

قلت ذلك أنا قblk وهاهي خمس سنوات تم

انكمش بعضها على بعضها الآخر كأنها تدفن جسدها من برودة الفكرة: «لن احتمل الاهانة  
اربع سنوات أخرى»..

قالتها بهدوء بالغ هذه المرة ويانفعال يشهي الوقت الذي يقال فيه.

ثم تراجعت قليلاً إلى الحاضر وأستنط ظهرها إلى ماضى تداخل مع أحلامها، فما عادت تفرق  
بينهما.

## (٢) لقطة

في اللقطة التالية انشغل كلاهما بحياة موتوirog داخلى مع أشخاص وأصوات وأمكنة، راحت هي تلم أخيرة حلم تصاعدت من ذاكرتها في محاولة لاستيقانها أطول فترة ممكنة، وغاب هو في جسد أثى غائبة فجرته تفاصيل جسد حاضر، حالة من تکوم الاحاسيس في مكان ظليل، لا علاقة له بمنزل متوسط الدخل في بلد غريب، وفي ساعة مبكرة حيث كانت المياه تتسرب من حنفيه مناسبة باتجاه الرصيف بعد الخامسة من نهار صيفي، ساعة صحى فيها أهل البيت بشبهة مفترحة على العنف.

وهكذا سقط من تعليق المعلمة على الصررة ان اللقطة فريدة، واحتمال تكرارها في الصباح  
التالى احتمال ضئيل.

قصة

## خاتمة البداية

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

فغمت خيالشه رواحه البرسيم.  
رواوح.. رواوح.. رواوح.

رواوح بغير برسيم.. البرسيم فى المخيلة. فى المخيلة ماضى ما فى يجذبه إلى المساحات  
الحضراء التي مشى فوقها قبل أن تتحول إلى مناطق سكنية.. كل شئ يتغير، حتى الشوارع  
التي كانت فى ليونة التربة أصبحت مفرودة بقسوة البازلت والحجارة والقار.  
عندما إقترب الحوذى منه، بدأ عليه علامات الإستياء والقرف.. جمجم بصوته أمام حزمه  
العشب الجاف التي وضعها الرجل تحت أنهه.

عشب جاف.. طرق أسفلية، وعيون الذهاب والمجانى ترميه بالحنق والكراهية خاصة بعد أن  
أعلن عن موقفة العدائى منهم بالغض الفرس.  
فى ذلك اليوم، نصحوا الحوذى بإن يرميه بالرصاص رحمة بهم، حيث ظل هناك وجدا بجوار  
الطوار، بل ومصرأ طوال الوقت على إسترجاع رواحه الأيام التي كان نصبيه فيها جوالا من الفول  
والشعير.

كيف أصبحت حصته من الطعام فى اليوم الواحد توزع على مائة رجل؟... أليس هذا  
سببا كافيا لإخراجه من حالات الهدوء ورفس بنى أدم بالحافر؟، ثم كيف تستقيم خطواته وليس  
أمام الحوذى عمل يؤديه سوى السخط وسب الدنيا والهاب ظهره بالسياط؟،  
لماذا ظهره هو؟..

كل الأيدى والكرايبنج تلಡعه، مع أنه كان دائب المركبة، لا يكفى عن انتهاك الطرقات بحوالى  
الخلن.. ينطلق من رؤوس التخل إلى مهاوى رماد حياتهم.. فى فمه صهيل يتصاعد إلى موجات

من السحاب، وفوق ظهره صنادين ملينة بالاحزان والقرف وأوجاع القلوب المكلومة.  
في آخر مشوار له معهم، سمعهم يقولون لهم يتحسّسون بعيونهم ضلوعه البارزة، القضا،  
عليه رحمة، ساعيذاك، لم تخلي في جسده عضلة واحدة، وحين رأى رصاصة صاحبه وهي تخرج  
من فوهة البنادقية يذنب طويلاً من اللطى، إشراب برأسه في إعتداد، هذا قدره مع عربة قدية ظل  
يجوها خلفه بصريينكا الأوجاع ويدمى القلب.

إنجاحت اللحظة المفتالة ضبابية الرؤية، وكان زيد البحر يخرج من فيه مصحوباً بصهليل  
كالنواح، وقد تعامت الشمس والسياط على ظهره، ثم ينتهي هذا الجهد وعناء المشاركة ووعنه،  
الطريق برصاصة إندفعت على إثراها الدماء من غرفته حتى صبغت عينيه، وحرّك الألم عضلات  
جسده بشكل أحوال تراب حوافره إلى مجموعة من السحب المتحركة.. التراب الذي خرجت من  
طينه كل الأمم سيعود مع أمطار الربيع القادم ليشكل من أوحال الطرق عجينة جديدة من  
المخلوقات.

وحين تهاوى بجسده فوق الأرض، كادت حوافره أن تسحق حشوة خرجت من عفونة البول  
والروث والطين، واد رآها بعينيه المحاظتين وهي تنط إلى داخل إذنه، تجمدت على وجهه ملامع  
الدهشة الأخيرة، وقد سمعها تقول: حاسب ياحمارا



## تواصل

القاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

في السنتين، لم تكن هبة (فتح لها، وتشديد البا)، فن القصة القصيرة، بمختلف تياراتها، الاجتماعية والفردية، والذي يأخذ من المهجين، كل بقدر، فاصرة على القاهرة. شهدت الأقاليم، العديدة، نضوجاً ماثلاً، ولعل النهضة الأدبية التي تحفظت في المنصورة، كانت من أبرز الأمثلة. ولعل سلسلة «أدب الجماهير» (كتاب أدبي غير دوري، يصدره أدباء المنصورة) كانت، ومازالت، تحمل أعباء هذا التهوض، وأمامي الآن، العدد الثاني من هذه السلسلة العتيقة، ويضم مجموعة قصص قصيرة، بعنوان «كشن ملك» لعدد من أبناء الدقهلية: عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، ذكرييا باهي، وجيه عبد الهادى، والمايسترو الذى لا «يؤن» فؤاد حجازى، ويحمل ظهراً لغلاف، إعلاماً، عنمجموعات قصصية لذكرييا باهي، واحمد حسني «إين هما الان» وروايات لفؤاد حجازى ولعادل حجازى، ودواين شعر، لحمد يوسف وزكي عمر، ولعل أقسام اللغة العربية وأدابها بالجامعات الإقليمية، مطالبة، قبل غيرها، بترقيق ونشر، ودراسة هذا الابداع، واستكناه خصائص إنسان الأقاليم وبنائه الاجتماعي والنفسى والتاريخى، كملمح من ملامح الإنسان المصرى.

ومجلة «أدب ونقد» تنشر في هذا العدد، قصة «خاتمة البداية» للقاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، كواحد من أبرز جماعة «أدب الجماهير» إمتاز أسلوبه دانما، بالحدة، والتحدي، وبعده، بعض الجهامة، الا أن هذه الخصائص، كانت في خدمة العمل الأدبي، في أول عهد القاص بالكتابة، ويبعد أن الحياة، تقسو علينا، بأكثر مما نشعر به فعلاً. وهنا فارقت حدة اللغة، خدمة النص الأدبي، وكم وددت لو أن المجلة، طاوعتنى، ونشرت أمثلة، على ذلك، من قصص عبد الفتاح، لأن هذا بالتحديد، كان موضع خلاف، بيني وبيني، وتراءكت القصص لدى المجلة، وفي كل منها،

كان يدا خفية عبشت، لفسد كل شيء، وظن عبد الفتاح بالمجلة الظنون، وحين التقينا كان لا بد من المصارحة، ولم يقتضي، أو هكذا ظنت، وقال دفاعاً، ذوب نفسى اقتناعاً به، على اللغة، وعلى الأدب أن يحملها بضمات القسرة والقهر، والجهامة القائمة، والتحدى الخشن، وكل هذه القسمات التي تنفظ بها حياتنا، وزاد دفاعه من حرج «أدب ونقد» فماذا يكون دورها، إذن، إذا لم تقدم صفحاتها مثل هذا الإبداع بجهامته وخشونته، إلا أن «المبدأ» الذي تأخذ المجلة نفسها به، كان يقف صلداً، أتنا لانتشر، إلا فنا توافرت له خصائص الفن، تحفظت به أهداف الرسالة، وأولى هذه الخصائص، أن توظف اللغة في خدمة النص.

واستمر المرجح، الدقيق، الذى تعانى المجلة، بين قاص له تاريخه المتصل فى ابداعه الخشن الجميل، وبين قسوة الحياة التى امتدت بأصابعها الغليظة، إلى قلم الفنان والى لغته، والى بنائه وتكتوينه.

ومن أسابيع، أرسل عبد الفتاح مجموعه قصص أخرى، ووضعتها أمامى، جافلاً من الاقتراب منها، وكان لا بد مما ليس منه بد، كما يقولون، وقرأتها، وأخذت نفساً عميقاً، أخيراً، سيطر الفنان على قلمه وعلى بنائه وتكتوينه، صحيح ما زالت الحشونة والجهامة والحدة، لكنها عادت لتكون سمة أسلوب فى التناول وليس عاصفة تقتلع كل شيء.

تحية، للقاص الفنان، المبدع، «المكافع» عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل.

محمد روميش

## د. سيد القمنى

### «مصرنة» المنطقة في مواجهة «تمويهية» المنطقة

عبلة الروينى

لم يعد الامر مجرد اعادة كتابة التاريخ، بل قرائته قراءة صحيحة وفقاً لنهاجية علمية صارمة ودقيقة.. تلك هي دعوة الدكتور سيد القمنى الباحث في التاريخ والديانات القديمة نحو نقد العقل العقائدى في تطوراته وغمولاته بل وحتى انحرافاته ومصالحه. لاعلى طريقه الفلسفية واما على طريقة المؤرخين.

وفي كتابه الأول (أزدريس أو عقيدة الخلود) قدم جهداً غير مسبوق يتتجاوز خالله كل الروئي السابقة في التعامل مع التاريخ والتراجم

وإذا كان كتابه الثاني (الحزب الهاشمى وتأسيس الدولة الإسلامية) قد أثار رؤود افعال عديدة تراوحت من بين اتهامه بالتعصب وبين وصفه بالاجتهداد، فإن ما قدمه الباحث لم يأت بجديد عما سبق أن قدمه ابن خلدون أو الباحث العراقي جواد على أو الكثير من الباحثين والدارسين، لكن يظل منهجه القراءة والتفسير المقصود للواقع الاجتماعي والاقتصادي منهجاً يلقى بالكثير من الضوء على شخصية الباحث وجديته العلمية.

وب قبل أن نتعرض لمشروع القمنى الكبير في تحديد موقع مصر من التاريخ، والبحث عن الوجه الصادق للشخصية المصرية نؤكد بداية ان القراءة الصحيحة للتاريخ ليست بالضرورة قراءة واحدة، وليس بالضرورة احتكار طرف للحكمة من دون طرف آخر ولكنها اتجاهات علمي مشروع قد تتفق معه وقد تختلف اياها.

«مصرنة المنطقة» ذلك شعار القمنى في تحقيق الرؤى النقدى بالتراث من خلال تخلصه من كافة المزایرات الخارجية وأشكال التريف والطمس من تاريخ الملك والطبقات السائدة والأيدلوجيات المهيمنة

لإعادة تشكيل نظامه الفكري وفقاً لنهجيه تاريخية، يقرأ من خلالها الباحث التراث كوحدة متفاعلة وجدلية عبر تسلسل زمني يهدى من بداً استقرار الإنسان. فالوعي الصادق بآصالتنا وتراثنا يعني في رأى الباحث. الوعي بتاريخنا كله وعيًّا نقدياً دون الاقتصر على فترة محددة في هذا التاريخ.

«مصرنة المنطقة» ليست شعاراً فرعونياً يجتاز التراث لحساب مرحلة تاريخية بعينها، ولكنها تأكيد لوعي تاريخي بالتراث في مواجهة (تهويديه) صفت المنطقة العربية كلها - برأى الباحث بوعي زائف وهزيءٍ ميشولوجية ماحقة.

### \* سابداً من سؤالك أين هو المصري في التراث؟

هذا هو البناء المكتشف، المضارة داخل الانسان المصري حضارة مهانة بل حضارة كافرة. نحن متهمون في تراثنا بأننا مجرمون، لا يتحدثون عن (فرعون الجبار وقومه الملاعين المجرمون)!

فهل نحن كذلك؟!.. لند اتحققت الحضارة المصرية برغم ان ذات التراث الاسلامي يؤكد ان ارض مصر كانت دائماً ارضنا كبرى جداً، ومضيقه جداً.. جاء يوسف وترس في البلاط الفرعوني وأصبح وزيراً للخزانة وجاء موسى وتربي ايضاً في البلاط، وابراهيم.. قبليهم.. بل ان يسوع المسيح حين ضاقت به الأرض لم يجد مكاناً في الكون ليختمن به سوى مصر. مر علينا الغزو الاشوري، والغزو الفارسي والغزو اليوناني وكنا دائماً مقربة للغزوة لكن عندما جئنا عند العرب قلنا «الفتح الاسلامي»! وعندما جاء الاتراك بالعبادة قلنا ايضاً «الفتح العثماني»!

ثم اخيراً جاءنا «الفتح البترولي»!!

تواترٍ من الاجهاز على الشخصية! لقد جاءوا جميعاً بالسلفي بل واذكـ انهم جاؤوا بالاسرائيلي تحديداً! انا ارفع شعار القومية ولا نعني بها سوى جزء من تراثنا هو بالتحديد الجزء الذي تم تهويديه وأعبد تصديره اليـنا مما ادى بـنا الى وـعي مزيف بـحقيقة تـراثـنا.

كيف اطلب من المصري صدق المواطنة والصدق مع الذات وانا اقول له ضع في المقارنة موسى أيام فرعون وفي نفس الوقت اطالب الفلسطينيين بأن يضع جوليات امام طالوت وداود و المسالة هي المواطنة وليس الدين! الرطن.. لا أريد أن اقول أن مصر فقدت هويتها عندما أصبحت عربية، بل لا أريد أن ارفع شعار عروبة مصرية لأنني بهذا المعنى سأقول بأن فلسطين والشام والجزيرـةـ العـربـيةـ والـيـمـنـ مصرـيةـ!!

### \* قبل ان نستعرض تلك الأفكار تفصيلاً.. لنحدد اولاً مفهمـكـ للـتراثـ؟

التراث ليس مرحله بعينها ولا يقتصر على نسـنـ بلدـاهـ، انه جـمـاعـ تـارـيـخـ الـامـمـ المـادـيـ والمـعنـوىـ منذـ ان استقر الانسان وأرتبط بهذه الارض انه بنـاجـ تـراـكـ كـمـيـ. كـيفـ لـخـيرـاتـ طـرـيـلةـ ومـمـتدـةـ، ولـهـذاـ ماـكانـ لـتراثـناـ انـيـدـاـ منـ الحـضـاراتـ الـعـربـيـةـ الـاسـلامـيـةـ فـمـاـ كانـ لهاـ انـ تـبـداـ منـ الصـفـرـ(ـهـذاـ قـانـونـ عـلـىـ).

منـ هـنـاـ توـقـفتـ كـثـيرـاـ اـمـاـمـ كـتـابـاتـ رـتـلـ هـائـلـ منـ الـبـاحـثـينـ الـمـسـتـرـفـينـ حيثـ لـاحـظـتـ اـهـالـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ الشـدـيدـ للـتراثـ الـقـديـمـ وـفـرـضـ نوعـ منـ الـانـفـصـالـيـةـ فـيـ تـارـيـخـناـ، وـكـانـ اـمـاـمـ مـنـطـقـتـينـ مـقـطـعـةـ الـصـلـةـ بـعـيـهاـ



(الحضارات القديمة المنوره بالمنذر) (وثقائه الحضارة العربية الاسلامية) الطيب التزيني قدم جهداً رائعاً لكنه عندما التفت الى القديم كانت مجردة التفاته من باب اكاديميه مفعوله، فبدت منهجه الصله بمشروعه.

وإذا كان للباحثين العرب من الاعتراف بربط الحضارات القديمة بالمنطقة، تبقى الصلة قائمه سليباً على اساطير ومشتولجيها، مشكله لنزعات صوفيه كما عند عابد الجابری وزنوعات تغريبه تلقى بالتراث فى المهملات كما عند عبد الله العروى حتى اکثرهم أبهاراً حسین مروة في كتابه العظيم (النزعات الماديه فى الفلسفه العربيه الاسلامية) يفاجئنا بحمله (هذا عندما لم يكن التراث قد تكون بعد).. اذن هو يتحدث عن التراث الاسلامي باعتباره وحدة التراث!! الجسيع يكرس لوضع ثقافي وسياسي راهن هو العربية الاسلامية. بناء على هذه الروى، تنازجح الاحكام العقلانية في المسافة الشاسعة الواقعه بين الاشاعره والمعتلله وصولاً الى القراءمه او باصدار الحكم بالعقلاني المعرفى في مسافة تقع بين الطبع والفقه تختلط الروى، وتستبعد الخبرات القديمه أزاً البحث عن العقول لان هذه الخبرات في ظهورهم مجرد اساطير والمطلب الملح الان هو التأكيد على ثقافة مشتركة معقوله تستند الى اصالتنا ولا بد ان تكون عربية اسلاميه بينما ٩٠٪ من المحسوبين على الثقافة العربية ليسروا عرباً وإنما مسلمون فقط: (البخاري، البيروني، الفارابي، ابن سينا...) مرة آخرى نقوم نحن ايضاً بتزييف التاريخ لصالح فكرة، هل هي علميه؟!

انت بحاجة لاعادة نظر في مفهومنا للعقلانية عندما نتعامل مع هذه النصوص القديمة من تراثنا فما كان للعشرينه واللامعقول ان تفرز كل تلك الحضارات القديمه.

#### مالذي تعنيه بالعقلانية؟

العقلانية ليست مفهوماً في الفراغ وإنما حكم يتأسس على ملاحظة الواقع حتى تكون من خالله معياراً عن المفقول.

والواقع هنا هو النظرة التي تدرج في ظلها مفاهيم المجتمع.. الزمن، اللغة، أشكال التexpectations الاجتماعية والسياسية والترتيب النفسي لهذه الأشكال والمفاهيم.

لقد حاولت الربط بينتراث العربي الإسلامي وبين العزيف التورائي للمرعي التاريخي والتراث إلى المد الذي نعمت فيه السلفية بالاسرائيلية وفي بحثك الهاام (مدخل الى فهم دور الميلوجيا التوراتيه) أكدت على سيادة الرعنى التورائي الزائف وهيمنته على المنطقة مع التعليم بهزيتنا الميلوجية والتراوية. لعل تلك القراءة بحاجة الى توسيع اكثراً.

مسألة شعب الرب فيها كل هذه المشابكات من يشعر أن الواقع لا يحقق اهدافه بحال من خلل عملية تزيف الفهم ان يخضع الواقع ويطبعه لتحقيق اغراضه ومصالحه هذا هو التاريخ بدأ من الاسكندر عندما أصبح اينا لامن وليس اينا لفليب، حتى امبريالية اليوم والراسمالية التي تبذل محاولات لتزيف الواقع مع علمها الشام بشروط الثورة على هذا الواقع.  
 علينا ان نلاحظ الظرف التاريخي الذي دون فيه اليهود كقبيلة من القبائل- التاريخ على هواهم في التوراة (القرن السادس ق.م.).

كانت المضارات العظمى القديمة في ذلك الوقت تهارى (مصر تزقها صراعات داخلية او كوشين في الجنوب، ولوبين في الشمال) كذلك المراذين (الشوريين في الشمال وشعوب بحر في الجنوب). وفي ذات التاريخ تبرع الفلسفة اليونانية.. وكليهما التوراة والفلسفة اخذت.. من المضارات القديمة لكن الظرف التاريخي والاجتماعي خلق توراه ونبرات في هذه المنطقة وفلسفة وافكار في المنطقة هناك.. المهم هو من قرأ المضارات القديمة ولماذا؟

#### \* ماهر الظرف التاريخي والاجتماعي الذي فرض خلق العراء؟ \*

بالنسبة لاصحاب التوراه كان السبب واضحـاً.. لابد من مقدس بضم علمه دارود في خضم تاريخ لا يقل عن تاريخ روما وبيزنط نصر فكان الحديث عن عهد الرب «يهوه» مع داود لتشريع الملك، ويد المهد في التاريخ لمهد أقدم مع موسى وزيادة في الاصولية بد المهد لتاريخ أعرق مع ابراهيم... وزيادة في النكبة بد المقدس ليبلقى بطله فوق التاريخ كله ليجعل من وحدة الاساطير (والتي لم تتم تاريخياً ولم تكن موجودة أصلاً قبل دارود) وحدة تاريخية عريقة...

يتصعد التاريخ المقدس الى بداية الخلق ينبع من الاصطفاء، ات... اصطفاء شعب من شعب، واصطفاء نسل من نسل.. كل هذا بترااث المنطقة التي دخلت في دور الغفوة بعد ان استلبرا ترااث المنطقة لصالحهم.

#### \* كيف تم هذا الاستلاب التوراتي لتراث المنطقة؟ \*



الكيانات المركبة تحتاج قاسكاً لابتسار للنظام الاجتماعي البدوي، وأول مقرمات الكيان المتassك هو الأرض فكان لا بد من الاستيلاء على أرض كنعان، والبده في قتل تراث المنطقة. وإعادة صياغته بشكل جديد يخدم مصالحهم، بالدين كانت بداية لفتهم بعد ان غولوا عن اراميتهم الاصلية الى اللغة الكنفانية، اللغة العبرية هي (شنه كنعان) او.... لسان كنعان (ائعياء - ١٨-١٩). نسبوا بطولات الملائكة القوية التي ابأتهم الاولى وادرجوا الابطال في الميثولوجيا القديمة للمنطقة ضمن النسل العبراني.

ويرى الباحث (ايغار لسنز) وهو متخصص للبيهود ان (تاivot العهد) يعود بنا الى مساكن آلهة النيل، وآثار السحر ترجع بنا الى مصر كما ذكرنا قصه الطوفان والارقام الغامضة ببابل كما ان أسطورة الجن وشخصية الشيطان تعيد الى اذهاننا بلاد فارس. ويرى عالم السومريات (كريغ) كل اراء السومريين في الكنون والذين قد انتقلت بتفاصيلها الى التراث.

ويرى عالم المصريات (برستد) ان المناصر الثقافية الكنفانية التي اثرت في اليهود الفرات تعود بدورها الى اصول مصرية ورافدية.. فحكمة الملك المصري الاهناسي المعروفة (بنصائح الى مرى كارع) قد وجدت طريقها الى سفر صيموثيل وسفر الامثال، كما اثر مفهوم المصريين للعدالة في سفر ملاхи، كما يؤكد ان اليهود كانوا على علم بانشودة اخثانون العظيمه لاله الشمس بعد ان قارنها بسفر المزمير كما كانوا على علم بحكم الحكم المصري (آمن موبي) بعد ان قارنها باسفار (آرمها والمزمير والامثال)

وفي انقاض مدينة (اوغاريت) الكنفانية القديمة (تل شمر حالياً) عثر على ثروة من المدونات الكنفانية التي الفت ضوحاً مباشراً على اصل ميثولوجيا الحلق التوراتية وكان اهم ماردة فيها تطابق الاحداث في اسم ابو البشر ادم وهو كما ورد (اب ادم ويغرب) اي ويقترب ابو البشر.

ثم احتكروا النباتات جميعاً في نسلهم واصلامهم وليس هناك شهادة لهم بالعمر الاكيد سوى التسليم  
بهاذا الاحتياكار ب رغم انهم بدأوا من ديانات المنطقة.  
والاضافات التي اعادوا فيها صياغة تراث المنطقة لصالحهم ولاغراضهم بفتح عن نفسه من روايات  
عديد ممثلة في صراع الراعي والمزارع

- فتروى التراث مالم يقله الاصل البابلي او الكتيعاني او المصري .. (ان ابا البشر ادم قد اغيب اخرين  
(هابيل)، (قابيل) وكان هابيل راعياً للغنم وكان قابيل عاملًا في الأرض وحدث بعد أيام أن قابيل قدم  
من ائمار الارض رقينانا الى رب وقدم هابيل من ابكار غنمه، فنظر الرب الى هابيل وقريرائه ولكن الى قابيل  
وقريراته لم ينظر، فاغناط قابيل جداً وسقط وجهه، وحدث ان كانوا في الحفل قام على الحفل أخيه وقتلته،  
«سفر التكويرين ٤-٨٤» هكذا ميز الرب الراعي على المزارع، أو ميز العبراني على المصري والكتيعاني  
والرافدی منذ بداية الخلقة.  
وازاء التفضيل الرياني لهابيل العبراني. ماعليه الا ان يترك الارض وتاريخه فيها للراعي الطيب...  
واما مدن كنعان الفلسطينية.  
(اما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الهك نصباً فلا تستيق فيها نسمة ما)

\* لقد تحول الواقع التاريخي بذلك الى لاهوت عنصرى فرض وعيما زائفنا بالتراث  
لكن كيف ساد هذا الرعنى ومارس امداداته الى العراث المسيحي والعربى الاسلامى  
كما تتصور؟

هذه الاضافات التوراتية المصدرة اليها وجدت طريقها فى المسيحية وفي كتب التراث الاسلامية  
فالنصوص التوراتية هي كتاب مقدس واحد مع الانجيل بل وعلى ذات الدرجة من القدسية تأسساً على  
قول المسيح (لاتطوان اي جنت لانتقض الناموس او الانبياء ماجست لانتقض بل لاكملا)  
 وهو امر له بهذه الخطير في دخول الاسرائيليات كمحمد اساسية للایران المسيحي. وصحيح الاسلام يضع  
من شروط الایمان شرط الایمان بالنبوات التي سبقت الرسالة الاسلامية واكده ان كل الانبياء السابقين من  
بني اسرائيل اما كانوا مسلمين.  
هذا مع التصریح الواضح في الحديث النبوي عن البخاري (بلغوا عنى ولو ايه، وحدثوا عنى بنى  
اسرائيل ولاحرج)... وهذا ما استند اليه طبقه كتاب السیر والتاريخ المسلمين وعلى رأسهم ابن كثير معلنا  
انه مسيجعل من روايات أهل الكتاب مصدرًا لاغنى عنه،  
وابن كثير وزباده في الكتابة من ابناء فلسطين من مواليه بلده (شرکورين) وعاش حياته في مجلد  
لكره يجعل من كنعان الابن الكافر من بنى نوح والذى قال (ساري الى جبل بعصمى من الماء)  
اما المسعودى فاسعده ان يردد (ودعا على ولد حام لامر كان منه مع ابيه قد اشتهر فقال ملعون حام  
عبد عنيد يكن لآخرته ثم قال مبارك سام)  
ولن نجد كتابا تراثيا واحد يخلو من ذكر القصة التوراتية الملغومة مع اضافات وشروحات لاصف سام  
على حام او لاصف الراعي على المزارع او اهل البداية على اهل الوديان المقصبة.. ومن هنا نفهم لماذا  
اصبح الفراعنة ملائكة مجرمون.

والادهى ان هذا التزيف التوراتى لم يزيف وعى رجلاً بسيطاً لكنه زين ايضاً رعنى العلماً والباحثين.. اتنا امام نصب تاريخي.. على سبيل المثال اكتشف الاثاريون مدينة (ابله) ثم قراعوا مكتشفتهم في ضوء المدون التوراتى حفريات مدنه اريحا في فلسطين عندما كشف العالم الالمانى (سيلين) اسوارها ١٩١٣ اعلن انه اكتشف الاسوار التي هدمتها صيحات الشعب العبرى بقيادة يوشع بن نون والتي جاء ذكرها في الاصحاح الثاني من سفر يشوع (ومسألة الصيحة هذه تذكر؟!) على حين جاء بعده الاب الفرنسي (دى فرا) لتراجع المسألة ويزكى ان اريحا لم تكن مسكنه ولا موجودة حين وصلها الاسرائيلىون!

وفي التوراه يجد ان يشرع يوقف الشمس والقمر لينتقم من اعداءه.. من هم داء؟ انهم الفلسطينيون اهل البلد.. لكن الشاعر احمد شرقى يأتى فيما بعد ويخاطب الشمس بانها اخت يشرع الذى اوقف نظام الکون دون ان يحلل أحد او يسأله كيف؟  
ليس وعى احمد شرقى بال بتاريخ الدين وعما مزيناً

تاريخ العالم ليس الا تاريخ هذا الشعب العبراني فلا يزوج نصوص مصرية أطلاقاً لا بالتصريح ولا بالتأويل ينفع ان حدثاً قد حدث في التوراة قد فعل لا المزوج ولا الدخول برغم التفاصيل الدقيقة التي سجلها الفراعنة من احوالهم.. كما لم تسجل ابه نصوص اخرى في اي دولة قديمة حدثاً توراتياً حتى ينخدصن ~~الذئب~~، اقيمت حوله الاساطير في التوراة

\* ولماذا تم اغفال ~~هذه~~ الاحداث (دخول اليهود مصر وخروجهم) في المتدوين الفرعونى؟

لانها على الاغلب كانت اخبار غير جديرة ~~بالأهمية~~ او المتدوين بالإضافة الى ان مام تاليقه في التوراة والuded القديم لم يحدث هكذا خلق العرابين الوهم وصدقوه بل وفرضوه وعيها ~~ساندا~~ على ~~انطقة~~. مررت الخدعة على الجميع، لا يملاطوريات تنهار، وللفاتن القديمة تتفقر والمفروض ان نؤمن ~~بها~~ التاريخ المكتوب بينما هو ليس اكثرا من قصة قبلية حولت الوم الى ايمان يحافظ على تاريخ مزيف.

لقد دخلنا عصر الایان المفروض واصبحت اسرائيل مركز التاريخ ~~وأنشرت~~ المسيحية واكدت ذات لفاص والاسلام لظرف مرضوعي يتعلق ببرفع اليهود في المدينة ووضع المصطلح عليه السلام في مكه كد على ذات الفحص.

لقد كرها ترانا.. كرها الفرعون.. لأن اليهود كثيرة دون ان يبحث لماذا؟  
واذا بحثنا نكون الطاقة الكبرى والمجاہدة بالكفر.. لقد انقطع التاريخ.. نزف.. ولكن ~~ترك~~ دخل لوراء

اصبح الوطن التاريخ هو فرعون الجبار وقومه الملعين.. اصبح الوطن التاريخ يتنسى للسيد الغائب

ورموزة في المملكة العربية السعودية... قادما بالسلفي اي بالاسرائيلي مهدداً . ان علينا في ضوء المعارضات ان نحاول قراءة التاريخ الديني . الصراع بين حضارة الراعي وحضارة المزارع عند المزارعين يتجلّى المنصر الالهي المقدس في الطبيعة.. الزرع المطر فكان الله هو عنصر الطبيعة ذاته ولهذا اتسمت الحضارة الزراعية بالمرية والتعدد العقائدي لا يعجبك الا بـ فلتعبد ابن بل ان الفرعون لم يحرم عبادة ولم يفرض عبادة.

اما البدو وحضارة الرعاء فقد كانت لهم همتهن المستقلة والاله هو الضامن لشعوب بلا ارض، لتماسكها واستمرار تاريخها ولهذا كان اليمان المفروض والتحول ازاء اي اعمال لفهم الذي فرض منطقة على المنطقة فصدق المجتمع على هذا التزيف ومن هنا صبت كل كتب التراث التوراتية والاسلامية اللغات على رأس الفرعون

\* تبدو شرفينا محكر الحكمة لصالح حضارة المزارع في حين ان قبائل البدو عرفت ايضا تعددية العقائد قبل الاسلام والاسلام نفسه يؤكد (من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ) ...

الموضع المطروح هو الذي فرض هذه الاجابة (علاقة التراث بالتهويد في الشخصية) ولأن حدثتنا كلّة عن العبرانيين بما لو كان تعصبا وشرفية للتراث اليهودي ب رغم انى لا انكر دور العامل البيئي لكنني اتكلم عن اسرائيل (لحالة خاصة) كقبائل قامت بسلب التراث.

\* القرآن نفسه اكمل في اكثرب من موضع على خيريف بن اسرائيل الكلام عن موضعه (فربيل للذين يكتبون الكتاب بآيديهم ثم يقولون هذا من عند الله) (البقرة) (وجعلنا قلوبهم قاسية يحرفون الكلم من مواضعه) (المائدة).

الاسلام اذن لم يسلم بالهزيمة العرائية امام اسرائيليات وحكمك على الحضارة العربية والتراث القومي بالتصديق على الرعن التوراتي الزائف يشكل اعتداء وتعديا في حكمه الاطلاقى او على اهل بحاجة اكبر الى تحديد فهمك المردود الاسلامي

هذا موقف لانحدر عليه لانا نضطر للتحدث في الدين ذاته، وهو له رجاله المتخصصون وانا لا اكتب في الدين ولكن اكتب في هامش المتن الاجتماعي السياسي والتاريخي (وستدخل هنا الى مشكلة نسخ القرآن التي افضل ذ تتجاوزها الان في حرارتنا هذا)

\* انت مدعا اذن الى الانتقادية؟

انا لا ادعوا الى انتقاديه ولا الى تصفيه او تقييع للتراث فهله مهمة كان لابد ان يكون لها رجالها من زمن على ان يراعي علاقة النص بالواقع والحدث الاجتماعي السياسي والاقتصادي.. فلا تخفي نصا لانه



يتعارض مع ايديولوجية قائلة وفي رؤى للسرور الاسلامي أرى ان الثقافة ليست عملية محاباة رغم انى احاول ذلك لأن العلم يفرض صرامته، لكن المقصود انه يدخل التراث هناك ثقافتين وابدیولوجیتين ثقافه سائدة واخري مطحونة. والعروبة المطروحة الان هي عروبة سلطوية، والتراث المطروح هو تراث مؤسسات وسلطة وانا اتخاذ موقفنا واضحما من التراث عبر عن سلطة مدافعا عن موقف اخر لقراءة التراث بنهج اجتماعي تاريخي لايفصل الحدث عن سياسة وواقعه خاصة في ضوء مناطق تراييه تم التعيم عليها

#### \* ما المقصود بالمناطق التي تم التعيم عليها؟

موقعنا مثلاً من دولة القرامطة.. ثورة الزنج.. العزلة.. كل ذلك لا يتضح لأن الجميع يتكتائف من أجل سيادة فكر واحد هو فكر الأشاعرة وهذا طرف سياسي يسمى لشاكيد سيادة طبقة.

## رسامو الكاريكاتير

ايها شاكر / محن الملاياد / روف عياد / بهجت عثمان  
يشاكسون ويخلقون الصدمة

شريف فتحى

الكاريكاتير: فن المبالغة في رسم الملائحة والأشخاص.. تراه كل يوم على صفحات الجرائد والمجلات.. فتضحك حيناً وتبكي أحياناً دون أن تنتبه بدقائق ملائحة صانع هذه الخطوط المغبرة. ومقولة أن الكاريكاتير هو نبض الشارع ووسيلة التعبير عن سخرية المطحونين لم تأت من فراغ.. فرسام الكاريكاتير لم يعد صاحب خطوط يعبر بها عن أفكار غيره وهو ما شاع لفترة طويلة في الصحافة.. بل أصبح رسام الكاريكاتير اثنان له موقف.. يملك رؤية سياسية واجتماعية وخططاً مميزة يعبر بواسطتها عن أفكاره وأحلامه وأحزانه.

لقد قال الكاتب الكبير كامل ذهيري عن فن الكاريكاتير، انه ليس ابن اليعقراطية واللبيرالية والحياة الدستورية الحديثة منذ منتصف القرن العاشر عشر الاولى.. فالعنكبوت والتبيكوت سلاح عبد الله النديم، وابو نظارة ألم من العصر الحديث.. فالكلكادة في انساني يصعب المأساة الانسانية منذ فجر التاريخ، والشربة والتعديل والمبالغة والمسخ... غطيم للساور، وهو انقلاب فكري، اذ قلب نظام المنطق المتعاد حين لا يصبح الفكر فكراً خلاقاً وتصيبه «الفنزلة»، «والمرهطة» في فرط الاعياد

وبالفعل فإن فن الكاريكاتير أصبح له دور فعال في توجيه الرأي العام وفي خلق «الصدمة» التي تسترق المجتمع لبعيد حساباته». وبعيداً عن (النكتة) والصور الهزلية تقع مجموعة من رسامي



الكاريكاتير وراء المكاتب وفي الشوارع والمcafés.. فتحاول بصدق اقتحام الحياة البرمية لتمكّن لنا  
واعتنا الذي نراه في خطوطهم الساخرة..  
لذلك كانت الرحلة في قلوب وعقل هؤلاء الرسامين ضرورية لتعرف على انكارهم وانفعالاتهم فتحن  
نريد أن نحاورهم لأن نكتب عن أعمالهم.. فقد رسموا كثيراً

### «جيـل تلفـزيـونـيـجـيـ»

عندما ذهبت لقابلة الفنان التشكيلي ورسام الكاريكاتير ايهاـب شاكر رحب منتحمساً ليـجر  
مايداخـلـهـ من افـكارـ وـخـواـطـرـ.. ويـاغـنـتـ فـانـلـاـ:ـ  
ـ أـنتـ تـعـرـفـ انـ الـكـارـيـكـاتـيرـ عـبـارـةـ عنـ وجـهـ نـظـرـ خـاصـةـ لـلـاحـدـاتـ...ـ وـقـدـ كـانـ يـلـعبـ دـورـ اـكـبـرـ فيـ  
ـوقـتـ كـانـتـ كـانـ الـامـكـانـيـاتـ الـاعـلامـيـةـ اـقـلـ..ـ لـذـلـكـ كـانـ الـكـارـيـكـاتـيرـ يـضـيفـ لـلـحـدـثـ بـعـدـ جـدـيدـ..ـ وـلـكـنـ  
ـاليـومـ تـنـتـقـلـ الـمـعـوـمـاتـ بـسـرـعـةـ خـارـجـيـةـ بـيـنـ الـمـنـاطـقـ الـمـخـلـفـةـ فـيـ الـعـالـمـ فـاصـبـعـ مـنـ الصـعـبـ تـوحـيدـ وـجـهـاتـ  
ـالـنـظرـ لـتـشـكـيلـ الرـؤـيـةـ الـخـاصـةـ..ـ

توقف عن الكلام موجه نظرة ناحيتها في انتظار اى اسئلة.. وبالفعل القيت عليه بأسئلتي دفعه واحداً  
وتركت له مهمة ترتيب الاجابة عليها فقال:

ـ إن زوجة النظر المنشورة قاصرة كما أصبحت الصحافة قاصرة.. فانا عندما أحصل على المعلومات  
ـ استطيع ان أخذ مرقة راقصاً او مؤيداً او سازراً لا غير عن رأيي تجاه هذه المعلومات.. ولكن مع سرعة



تدفق المعلومات يضيع بريء الخبر لانه لذلك أصبحت النكتة الشعبية تسبّب وجهاً للنظر في الرسم الكاريكاتيري.. وبالتالي يصبح الكاريكاتير في موقف عاجز أمام قوة المعلومات.. وفي هذا المنطلق أيضاً اعتنقت أوروبا على التعليق البرئ أو التحرّك المصاحب لنشرة الأخبار وبالتالي فأن دور رسام الكاريكاتير الحديث يجب أن يرتبط بالتساؤل في خضم الأحداث ليعلن عليها إما بالرسم وإما بالتعليق الكاريكاتيري..

· نحن جيل غير موجود.. نعاني من عدم الاستقرار.. انقلبت الموازين.. وأصبحت حرية الفرد اسطورة يحلم بها الجميع حتى في المجتمع المسيحي بالمر.. فالإنسان المعاصر يخضع تحت وطأة ضغوط كثيرة، فلم يعد له قيمة داخل مجتمعه تعددت المصالح وتشابكت.. والفرد أو المواطن البسيط مطحون في دائرة هذه المصالح.. تلك هي حبيبات حكمي للمتطلبات اليمومية التي نعيشها.. والكاربيكاتير دوره حساس جداً بالنسبة لكل هذه المسائل.. فنحن لفلك كل مفردات التعبير عن ارائنا لأن الشردة ليست في يدنا.. فما الذي يجب أن يقوله رسام الكاريكاتير؟!.. إن عنصر المال أصبح يسيطر على حياتنا.. والدولار أصبح هو حاكمنا الحقيقي.. فماين اذن نفع مسئوليتنا نحو تربية الأجيال الجديدة!!.. إنها أسللة صعبة.. لذلك بعده عن الكاريكاتير وعن شخصياته في (جيل تلفزيوني) والكاربيكاتير السياسي الذي كنت أرسمه في السبعينات.. فالصحافة الان غير بمرحلة افلام والكاربيكاتير بالتبنيّة تصارع حجمه أمام غول ما يسمى بالعالم المادي.. فاغبّهت إلى رسوم الأطفال والرسوم المتحركة حيث يدخل فيها الزمن عنصراً أساسياً في التعبير بالحركة وليس بالشكل.. والحركة هنا هي لغة للألم كما هي لغة للمثقف.. ولقد حققنا تقدماً ملحوظاً في هذا المجال ولكن ما زال الموار طويلاً فانا احاول من خلال الأطفال أن أحذر من مناطق النظر لبنيادى الانسان البرئ والمترتب بين المثل والقيم العليا: الرقوع فيها.. أنا اقول للطفل الصغير (خللي بالك) .. الكبير فسد والأمل فيك انت..



وضعها في ترتيب الكون فقر مهم طالما ان وجودها مهم لتأكيد معنى الحياة..

أما بالنسبة للمرأة والكاريكاتير.. فهناك عدة نساء يرسمن في صحف ومجلات عالمية.. أيضاً هناك

أديبات ومكافحات استطعن اثارة فكرة خرق الانسان بشكل رائع.. فالمرأة جزء لا يتجزء من فكرة الدنيا.. ومقدمة أن الرجل هو المحرك الأساسي غير صحيحه خاصة وانها تبرر للرجل فرض وصايتها على المرأة بشكل عام.. ولقد تناولت مشاكل المرأة كثيراً من خلال رسوماتي (شمشرن ودليله) في السنتين.. وكانت تلك الرسومات تعكس التغيرات التي مرت بها المرأة وقتها.. أما الآن فنان المرأة في شدة الضغط عليها أصبحت تطلق سخريتها اولاً بأول على الرجل.. لذلك فهي لاغتناج الى الكاريكاتير.. أما الرجل فهو بالطبع يحتاج الى الكاريكاتير لينفس عن نفسه!!!

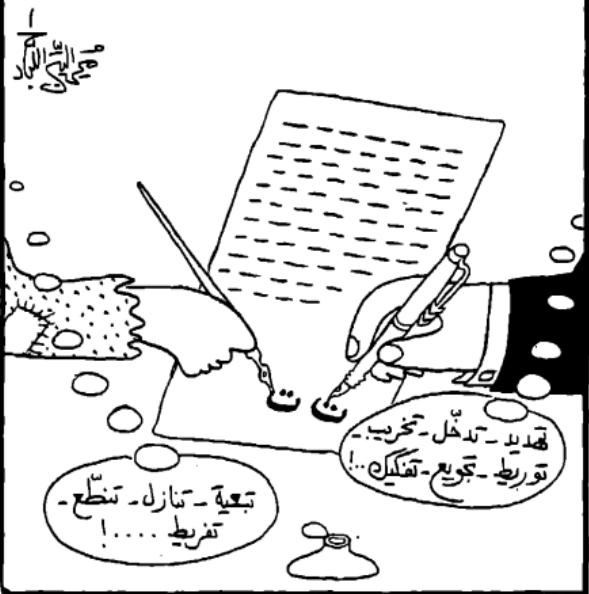
### «مش مسموع بالفنان»

ان الكلام عن الكاريكاتير لا بد أن يتبعه ذكر الفنان محيي اللباد - رسام الكاريكاتير بجملة صباح الخير والفنان بالجازة الذهبية في بيته رسوم كتب الأطفال الدولي بتشيكوسلوفاكيا عن كتابه (كتشكيل الرسام)..

.....-

. الكاريكاتير ليس مجرد موقف.. والرسم لا يتناول موضوعاً يتجاوز الواقع الحالى.. فهناك الملموس المباشر وهناك أيضاً المحتوى الذي يقدمه الرسم.. فاختبار الموضوع مهم جداً.. وقبل مدرسة ( صباح الخير ) كان الكاريكاتير يرسمه خواجهات في العنكبوت والأخبار.. كان هذا هو الكاريكاتير.. ولكن منذ أن ولدت

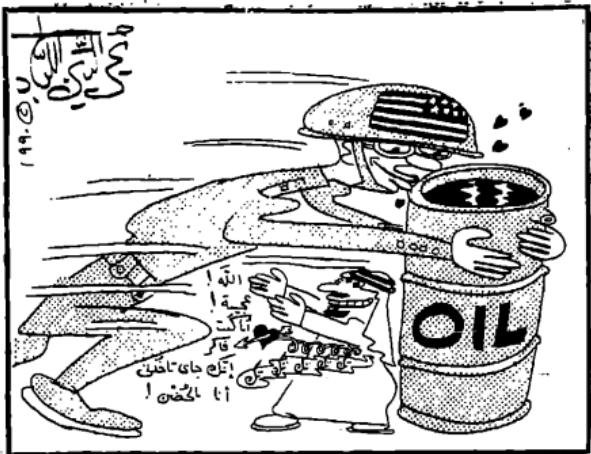
# التوقيع بالحرف الاول على اتفاقية مع البنك الدولى



(صباح الخير) تغير منهج الكاريكاتير... وبخساب التوارييخ يمكننا القول ان تلك الفقرة كانت تحمل في طياتها مشروعاً قومياً.. فكانت فترة استبدال قيم وتوجهات وشعارات للتعبير عن المشروع الجديد حيث التحق جيل بهذا المشروع منذ بدايته.. اما اليرم فلقد اختلفت المسائل واصبح الثبات هو الهدف، واذا كان

هناك اية محاولة لتجاوز هذا الثبات في محاولة للتعبير فان ذلك يعتبر مشكلة..... (صباح الخير) عند صدورها لم تشبه اي مجلة اخرى.. فكانت تتضمن فكرة التعبير.. ولكن حالياً نجد ان هناك اتفاقاً لثبيت الامور وبمعنى اصح (مش مسموح بالجتان) لأن التغيير في الكاريكاتير مثلًا سيفود الى تغيرات أخرى ..

. الكاريكاتير تعثث وليس تنفيساً.. وفي الوقت الحالى لا يوجد مشروع يحتاج الى تعثث.. لذلك نجد أن معظم الكاريكاتير الان عبارة عن صدام للتنفيس بما فيه رسومات كاريكاتير المعارضة المصرية التي تستند (بالترتيب) رئيس الوزراء.. وزير الداخلية.. وزير التموين.. وزير الاقتصاد كما لو كانوا مسئولين عن ما يحدث..



وهذا النهج فيه نوع من تطبيش الرعى

. مدرسة الكاريكاتير الحديث قامت على اكتاف جورج البهجورى والراحل حسن فزاد وصلاح چاهين.. جورج مثلاً رسام مصرى ينتقل مصريته الى الكاريكاتير.. وصلاح چاهين كان يملك وعيًا سياسياً ساعدته في تجديد شخصيات رسوماته الرمزية التي تناولت قضايا مثل الفساد والاستعمار والمرية فكانت لديه القدرة على وضع افكاره السياسية في قالب مضحك وكاريكاتيري دون الاعتماد على منهج التوجيه المباشر.. فضلًا في رسوماته (نادي المرأة).. تكلم چاهين عن نسبة القيم وتغيرها بتغير الظروف.. وهذا النوع من الكاريكاتير كان مضحكاً ولكنه في نفس الوقت احتوى على عنصر التعبرة.. ايضاً رجال وبنات الذى كان مشروعًا لفنان كبير.. دخل (سكة) العيت والجنون ليطرح وقتها افكاراً فيها عياز وتجدد.. وهو نوع من الكاريكاتير يعتبر تقدماً الى حد كبير لانه يتصدى للموت والجمود.. كذلك حجازى برسوماته التى تصور الرجل القبیر.. والطبلة ولبة البازا استطاع ان يخلق عالمًا كاريكاتيرياً كان غير موجود من قبل.. فغير عن واقعنا اليرمى وقتها..

. ان رسم الكاريكاتير أصبح مهنة او حرفة ولم يعد يعبر عن فكرة او وجهة نظر.. فمعظم المجالات الان عبارة عن (مجلات حلقات) التي أثرت بشكل مباشر على القارئ او المثلثي.. لذلك أصبحت العلاقة بين القارئ والرسم مقطوعة وكلما لا يفهم الآخر.. فالقاريء يحتاج الى اعادة تكوين من خلال مجلة قادرة على مخاطبته.. نحن نجد غماز عماره في القصة القصيرة والشعر والرواية حتى الكاريكاتير فيه الجيد والهابط ولكنها جهود متفرقة.. قارن بين امثلة روز اليوسف منذ عشرين سنة الى الان وستعرف ما أعني.. وبالمناسبة ما معنى ان رسام كاريكاتير يرسم في منزله ثم يرسل انتاجه الى المجلة للنشر!!!.. ان هذا دليل على فقدان التواصل بين هيئة التحرير ورسام الكاريكاتير..



. لاستطيع ان استوعب فكرة ان يكون رسام الكاريكاتير موظفاً.. نلا .. دون هناك مسافة بين موقف الرسام و موقف المؤسسة التي يعمل بها، هذا بالطبع وضع معقد اسر له سبل الا في بلاد العالم النامي.. وبصراحة فانا لا أعتقد ان وضع الرسام كموظف بعيد عن اسباب تدهور الكاريكاتير.. فلا أحد ينفاضي مرتبًا عن رأيه.. لذلك أصبح لاغلب رسامي الكاريكاتير حرف موازية مثل الرسم في كتب الأطفال والاخراج الصحفى..

غير صحيح ان رسامي الكاريكاتير فى اوروبا اغبياء.. بل على العكس فهم يعتمدون على رسم الاعلانات مثلاً كمصدر للرزق حتى يحافظوا على استقلاليتهم.. ومهم جداً الا يرسم الفنان ما يخالف ضميره ..

. المركات الطلبية لم تخلق كوادر فى رسامي الكاريكاتير.. فلقد قمت بزيارة العديد من الجامعات لاتابع المركات الطلبية وجرائد المحافظ ولكنى لم اجد المعادل الكاريكاتيري فى هذه الهراء.. وهذا مؤشر على ان الكاريكاتير اصبح مفصلاً عن الحياة.. فالمؤسسات الصحفية لا تريد كاريكاتيراً سياسياً بدعوى (الاسترزال) و (الناس عايزه كده)..

. ان اتهام الكاريكاتير بال محلية فيه سناجة.. فقد رأيت فى الفانى شباب تاجر كاريكاتير مصرى لشاكى محلية جداً.. العالمية ليست هدفاً فى حد ذاتها لأنها عملية انتخاب يحددها التاريخ.. وهذا ينطبق على جميع أنواع الفنون، ودورنا ينحصر فى المشاركة وتبرير وجودنا لنحنى جانبنا احساناً بقصدية المهزوم تجاه ثقافة المنتصر..



## رؤبة لا تالميف:

كان لقائي مع رؤوف عياد رسام الكاريكاتير بـ مجلة [صباح الخبر] وجريدة [الاهالي] هادئاً ومحماً في نفس الوقت.. مما شجعني على الدخول في موضوع الكاريكاتير دون تهديد أو مقدمات.. ذهر بذلك فطري عرف ما يحمل بخاطري.. لذلك بادر في بقوله:

\* الكاريكاتير بالنسبة لي حياة كاملة.. واعتقد انه مرآة حقيقة لكل ما يدور حولنا عالياً ومحلياً.. أنا شخصياً أتفقى في خلال الكاريكاتير.. وأجد في الكاريكاتير الماوي الوحيد للتنبيه عن الأحلام والاحباطات أنالاً افكر ماذا ارسم.. ولكنني ارسم مأراً.. وما أنهمه.. فالكاريكاتير ليس «تاليفاً».. ولكنه «رؤبة» تبدأ في البيت.. ثم الشارع تنتهي إلى الحياة كلها..

\* حسبة الكاريكاتير اختلفت الان.. فالمجتمع قد تغير بشكل رهيب.. وأنا في جبل يختلف عن الجبل الحالى.. فقد ولدت مع أحلام نورة ومجسم ينبع.. لذلك كبرت وفي داخلي آفاق ما.. نعشت مراحل صعود وهبوط ولكن كان هناك احسان ما.. وأمل ما.. وفعل ما.. تحقق جزء كبير منه وسقط الآخر..

اما الان فالحساسية مختلفة.. الاشكال اختلفت كما اختلفت سلوكيات البشر.. المرأة اختلفت شكلها.. والحياة نعمتها أصبح أكثر شراسة.. والتعبير عن كل ذلك صعب.. فلم تعد هناك مفردات اجتماعية واضحة.. والواقع الاجتماعي غير حقيقي.. فالقرار اختلف حسبه والفنى ايضاً اختلف حسبه وقيمة العمل غير موجودة إنما قيمة «النظارة» هي السائدة.. والكاريكاتير في خضم هذا التغير يطرق في



كَبِيرٌ في معالجاته «السائل» في المجتمع.. وهو أعمى، في رأيه اصلاحي ولكن الدورة مستمرة..

والنناقضات أكثر استمراً ..

.....

انا ارسم المرأة كثيراً .. استمتع برسم تفاصيل حركتها .. واغلب رسومي تدور حول المحب .. والحياة .. والمجتمع .. ولكن للأسف ايضاً الحسية اختلفت .. كثير من «التخلف» أصابها وقليل من التقدم [هززان] ، على الرغم من ان نسبة عالية جداً تعمل .. ولكن نكرة العمل نفسها أصبحت «مهترنة» .. اعني مجرد هروب في البيت وضفرط الحياة الزوجية والملل وقضاء اكبر وقت فراغ خارج المنزل .. هذا بالإضافة الى التصور في رؤية العالم حولنا .. والتعبير عن هذا كاريكاتيريا شئ صعب ومفرغ .. فالمحاذير في المجتمع ذائنه أصبحت كثيرة .. والعقد النفسية اكبر .. وأنا اتصور ان الكاريكاتير يمكنه ان يلعب دوراً عظيماً في «تنمية محدث لوتناولنا حياتنا بجرأة اكبر .. وحدة اكبر ..

\* السياسة هي الكاريكاتير: .. والكاريكاتير السياسي مهم جداً .. والتعبير عنه صعب للغاية .. وأنصور أن قليلاً في رساميها يستطيع أن يعبر عن الواقع السياسي بشكل واضح وجريء.. لذلك فاغلب رسومي يغلب عليها الطابع السياسي.. فالامل في التغيير مهم جداً عندي .. رسمة التمرد كانت مشكلة جيانتي منذ صغرى.. هذا مع الأخذ في الاعتبار أن الكاريكاتير السياسي له أصول وتقالييد خاصة جداً أربع من رسمه في رأيي هو عبد السبع ورضا من الأجيال القديمة.. وصلاح جاهين (الله يرحمه) ومحاجي

# كتفاً سلام

بتدريب المقاتلين على  
السلام مع إسرائيل !



من الأجيال الراهنة.. وما زال حجازي قادراً على العطا، الكاريكاتير السياسي ولكن لا أعرف لماذا «فترت» همته.. واستسلم للإحباط بشدة!!.. أيضاً رسوم ناجي العلي تعتبر في أربع الرسوم السياسية عربياً.. أما أنا فاعتبر نفسي امتداداً لمدرسة حجازي..

\* المجتمع يتغير وبالتالي أصبح الكاريكاتير الاجتماعي في حد ذاته سياسة.. وكل كاريكاتير ينشر الان فله سمة سياسية سوا من قريب أو من بعيد.. المهم هو كيفية التعبير عن الفكرة بوضوح وب干脆 التفاصيل..

\* إن مناخ الحرية المسرح به حالياً يدفع الكاريكاتير إلى التقدم على مستوى الصحافة عموماً.. ولكنني أتفق أن يكون هناك تجمع كاريكاتيرى عربى موحد نحاول من خلاله أن نلحن بأدوات العصر صحيناً ومهنياً وفنانياً.. فنحن مازلنا متشددون في الناحية الفنية في مجال الفن الصحفي الكاريكاتيرى .. لا يوجد تجمع عربي واحد يجمع هؤلاء في سلة واحدة..

\* لابد للكارикatur ان يكون «تصادمي» مع المجتمع ومع كل الفئات يعني ان فكرة «الاضحاك» غير واردة كهدف رئيس للكاريكatur.. المهم هو رصد حركة المجتمع بهدف نقدتها وتوجيهها في خلال اطار واضح..



### يأويت يومت بهجاتوس

وجاء دور (الزعيم بهجاتوس) او الفنان الصقرى بهجت عثمان ليقول:

\* في بلاد العالم النامي يلجا رسام الكاريكاتير في كثير من الأحيان لاستخدام الرمز.. خاصة اذا اراد ان يترك بصمة ثابتة على موضوع معين. هكذا فعل الراحل نابع العلي عندما اخترع شخصيته خطولة.. وهناك ايضا شكل مختلف مثل شخصية «بهجاتوس» التي اشتراحتها لتدين الحكم الديكتاتوري في الدول النامية.. فهذا التموزج مثلاً في اختيار شخصية ثابته يخرجني من مازق الهجوم على حالات فردية.. لانني في هذه الحالة أقوم «لتجميع مواضيع عامة لنليس ثوب شخصية واحدة.. وبالطبع فانني استمد استمرارية هذه الشخصيات الثابتة في استمرارية الاوضاع التي اهاجمها.. فمثلما في كتابي «حكومة واهالي» أقيمت الضوء على فكرة المقارنة بين المحاكم والمحكوم وال العلاقة بينهما.. وطالما أن الدكتاتورية باقية ستظل الشخصيات في رسومي باقية ايضاً..

\* لقد ظهرت هذه الشخصيات الرمز في كاريكاتير صلاح جاهين لنقد الروتيني الحكومي كما في رسومه «دواوين الحكومة» .. ونقد مسألة عدم احترام الوقت في رسوم «قهرة النشاط» .. تلك الشخصيات كانت تختلف كثيراً عن مازاه الان في شخصيات كاريكاتيرية جديدة مرسومة بشكل مسرحي اكثر منها كاريكاتيري .. فهى لاتعكس الواقع من خلال فكرة جديدة، اما هي شخصيات مسرحية تهدف من خلال حوار يفتقن الدراما الى (المزيان).. وبمعنى اوضح فإن هذه الشخصيات الرمزية تحيل (كاريكاتير مسرح)..



## الفنانين اللي بيمثلوا للشعب إنتصروا على الأزرقية اللي بيمثلوا بالشعب !!

وليلي» للهجوم على ما يسمى بالحرب الفخرى.. و«هارون الرشيد» لتقديم فكرة تعدد الزوجات.. «الديك والفرخة» لمناقشة رؤية الرجل للمرأة.. و«المجمع اللغوي» للهجوم على الحدائق في الكلام.. فالسلائل كانت مفتوحة وكانت تملك رغبة الانفتاح على النقد الموسع.

\* ليس هناك كاريكاتير غير سياسي.. حتى تغير مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة فهذا نوع في السياسة.. الهجوم على غلاء الأسعار يتضمن سياسة.. حتى اذا سكتنا نكتنا لامعنى لها في وطن له هموم فان هذا يقيد سياسة لأن هذه النكت تضحك الناس وبالطبع تواري خلفها هموم الوطن.. العلاقة بين الرجل وزوجته ونظره المجتمع للمرأة فيها سياسة.. فالمرأة نصف المجتمع وإذا ما طالبنا المرأة بالبقاء في المنزل وعدم المشاركة في العمل فان هذا معناه تقليل الانتاج القرمي بمعدل النصف وهذا ايضا سياسة..

\* في مرحلة السبعينيات ظهرت مجموعة هائلة في رسامي الكاريكاتير في وقت واحد مثل حجازي.. ايهاب.. حاكم.. جورج البهجوري.. رجائي.. الليبي.. اللباد.. رزوق.. ناجي.. وهؤلاء كانوا يملكون حلما واحدا يسعون لتحقيقه.. ولكن في أوائل السبعينيات لم يستطع هؤلاء التعبير عن أنفسهم بالرغم من الديمقراطية الكاذبة السائدة وقتها فلم يكن هناك رقيب في الصحافة ولكن رئيس مجلس الادارة في المؤسسة الصحفية أصبح بشكل غير مباشر هو الرقيب.. لذلك اتجه معظم هؤلاء الرسامين دون اتفاق الى رسوم الأطفال لأن هذا النوع في النن فيه تفاؤل.. فتحت شنادي بند أفضل من خلال رسوم تخطاب الأطفال ولا تعظيم او ترشدهم.. نحن نتبادل النفع مع الأطفال.. فنتعلم من براهم ونعطيهم عصارة سنوات عمرتنا.. وعليهم ان يختاروا ما يريدون



\* للاسف ليس هناك تواصل بين أجيال رسامي الكاريكاتير حالياً.. لذلك فانا لا ادين الجيل الجديد..

\* اخيراً.. فانا لا افهم سبباً لعدم رد المستولين على النقد الموجه لهم.. فلا احد يريد اطلاقاً.. وانا اتفى ان احاكم بسبب كاريكاتير، لأن هذا يعني ان دائرة الاتصال في الحلقة الديغراطبة سليمة.. أما ما يحدث الان فليس الا (حوار طرشان)!!.

سكت بهجت او بهجاتوس فانهيت حوارنا احتراماً للحزن العميق الساكن بداخله.. خرجت الى الشارع وحزن بهجت يملؤني.. فلقد انتهى حواري مع الفرسان.. هذا الحوار الذي استمعت به وتعلمت منه.. ولكن بيدو ان وقت الصمت فرchan.. ليبدأ فرسان الكاريكاتير معركة الحياة بالرسوم..

.....  
.....

ترجمات/سينما

## تزييف الهوية الفلسطينية فى السينما الإسرائيلية الجديدة إيللا شوهات

ترجمة وعرض أحمد يوسف

ينتمي معظم الفنانين الإسرائيليين اليوم إلى جيل الصابرا، البهود الغربين الذين ولدوا داخل إسرائيل، وتزايد داخل أوساط هؤلاء الفنانين والشغافين مشاعر الاستياء ضد سياسات حزب الليكود، لذلك فهم يؤمنون بحزن العمل، ويشاركون بشكل فعال في حركة (السلام الآن) ولا ينبع هذا الموقف من أي اختلاف حقيقى بين حزبي الليكود والعمل، فهما في النهاية يكادان أن يتطابقا، ولكن ينبع من الصورة البارزة التي يعطيها الليكود في ممارسته المنظرنة.

ولقد أكد الفزو الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ مرفق المثقفين الإسرائيليين حين تحول الفزو إلى درطة حقيقة، مما أدى إلى تحول الفنانين السينمائيين - الذين كانوا في السابق يصنفون سينما بعيدة عن السياسة - إلىتناول الموصفات السياسية في أفلامهم . وعلى الرغم من أن تلك الموجة من الأفلام السياسية بعيدة كل البعد عن أن تأخذ موقفا ثوريا، وإنما مازالت تشتمل في كثير من الملامح مع السينما الإسرائيلية التقليدية، فإنها تعدد - من خلال اشارتها للهوية الفلسطينية - مرحلة جديدة داخل الثقافة الإسرائيلية.

كان الفيلم الأول من تلك الموجة هو «خربة خزعنة» (١٩٧٨) من إخراج دام ليفي، المقتبس عن رواية شهيرة كتبها ييزهار عام ١٩٤٩، تمحى قصة المهمة التي أوكلت إلى الجنود الإسرائيليين لاجلاء المواطنين العرب عن تلك القرية خربة خزعنة وهي قرية روانية ليس لها وجود حقيقي. وقد كان تناول ذلك الموضوع

(الفلسطيني) يمثل صدمة للمجتمع الاسرائيلي حتى داخل الأوساط الليبرالية، حتى أنه اتهم بتهمة التحريض والدعابة لمنظمة التحرير الفلسطينية.

لكن تلك الموجة من الأفلام السياسية تزاحت اليوم، وأصبح هناك من يزدونها على الرغم من المظاهرات المحمرة التي يقودها كاهانا ومناصروه ضد تلك الأفلام. بل إن الحكومة الاسرائيلية اكتشفت أن من الأفضل أن تقدم دعماً الجزئي لذلك النوع من الأفلام، وهو ما يؤكد الطريقة الدعائية المترتبة والمعلقة للرواية العسكرية الاسرائيلية التي تستعمل تلك الأفلام في تقديم صورة (انتدابية) لرؤية إسرائيل في الصراع. لكن الأمر أخطر من ذلك بكثير، لأن تلك الأفلام ذاتها - حتى لو لم يعترف صانعوها بذلك أو لا يدركونه بشكل واضح - مازالت تعمل داخل الإطار العام للمؤسسة الحكومية وداخل الأفكار العنصرية الأساسية للصهيونية.

فهذا، الأفلام لا تعبر عن رؤية أيديولوجية واضحة، ولكنها تعكس في جوهرها نوعاً من الخلط والتشوش في مفاهيم مثلثي الصابرا غبة وجود (الآخر) : الفلسطيني، فساد النظرة إلى الفلسطيني في تلك الأفلام يحكمها انتقام الفنانيين الاسرائيليين إلى نفس الطبقة والجنود التي ينتهي إليها أعضاء المؤسسات الحكومية، ولذلك فائهم لا يشكلون خطراً حقيقياً على المجتمع الإسرائيلي. (من المستحب بالطبع أن تتصور أي دعم إسرائيلي رسمي مماثل للأفلام الفلسطينية حول نفس الموضوع. لقد ثفت السلطات القبض على فنان تشكيلي فلسطيني في غزة، بحجة أنه استخدمألوان العلم الفلسطيني في إحدى لوحته، فدبغرافية إسرائيل لا يتمتع بها إلا الإسرائيليون وحدهم).

لقد أدركت السلطات الاسرائيلية. أن السماح بقدر محدود من النقد السياسي في الأفلام الاسرائيلية الجديدة سوف يؤكد من جديد على الصورة الديقراطية لإسرائيل في الغرب، بعد أن اهترت تلك الصورة في أعقاب الحرب اللبنانية، مما يوحى في النهاية بأن ما حدث في لبنان لم يكن أكثر من مجرد (نجازات).

كما أدركت تلك السلطات أيضاً أن الصورة الليبرالية لإسرائيل سوف تناكد عندما تقدم دعماً للانتاج الأجنبي لأفلام تتفق مع الفلسطينيين مثل «هانا ك» لكورستاجافراس.

لكن الجناح اليميني في إسرائيل مايزال ينظر إلى تلك الأفلام بغضب، حيث تنسى ردود أفعاله تجاهها بالعنف في بعض الأحيان، على نحو ما حدث في فيلم «جسر ضيق جداً» لنسيم ديان، لأن الفيلم يهد علاقته بين رجل يهودي وأمرأة غير يهودية، وهي قضية مزعجة قاماً بالنسبة لمجموعة كاهانا، إما من وجهة النظر الفلسطينية، فقد كانت ردود الفعل ضد الفيلم أكثر عنفاً لأنه لا يفتر من الشك في نزاهة فيلم ينتجه الإسرائيليون عن الفلسطينيين، خاصة إذا كان يلقى دعماً حكومياً. لكن الأكثر أهمية في هذا المجال هو الاعتراض على تقديم الفيلم للعلقة بين امرأة مسيحية عربية (قامت بدورها الممثلة الفلسطينية التي تحمل الجنسية الاسرائيلية سلوى حداد) وضابط إسرائيلي (قام بدوره أهaron ايبيال)، وفي العادة تصور الأفلام التي تتعرض مثل تلك العلاقة علاقة عكسية، أي بين رجل فلسطيني وأمرأة



اسرائيلية- مثل فيلم «الخمسين» أو «هانا ك.».- وهو ما يعكس حقيقة تلك العلاقات التي قد تنشأ داخل المجتمع الاسرائيلي.

لقد تحولت السينما الاسرائيلية السياسية إذن، وبشكل حاد، عن تلك الطرق التقليدية لتقديم الصراع العربي الاسرائيلي التي كانت تصور «الشجاع» الاسرائيلي الذي يواجه العرب الاشرار، وكأنه دارد الذي يهزم العمالق جالوت. لم يعد ذلك النطاق من الافلام مناسباً اليوم بعد أن اكتفى العالم- من خلال وسائل الاعلام- زيف الاسطورة التي تحكى عن اسرائيل الضعيفة وسط العرب الذين يربدون الالقا، بها في البحر وبعد أن أصبح من المألوف أن يرى المشاهد الغربي الممارسات الوحشية القمعية للاحتلال الاسرائيلية ضد الفلسطينيين على شاشات التلفزيون كل يوم.

ولم يعد المكان الملائم- دراميا- للقاء (أو الصراع) بين العرب واليهود- في الافلام- هو ساحة الحرب، وأصبحت الافلام الاسرائيلية تبتعد عن نظر (الشجاع) الاسرائيلي لتحول إلى أنماط أخرى، ففيلم «رفاق السفر» يزوج بين نظر أفلام الرعب والفيلم نوار (ذى الأجواء المفاجئة الكثيرة)، بينما يأتي «وراء الجدران» في نظر أفلام السجن، أما «ابتسامة العمل»- الذى أطلقت عليه الصحافة المصرية عنوان «ابتسامة الذئب»- فيطرور عقدته الدرامية من خلال الفانتازيا التي تقترب كثيراً من قصص ألف ليلة وليلة. وفيلم «أفاتنى ببريلو» هو كوميديا سيرالية عن الحرب، بينما يستعيض «عشتر» ذكراً السينما الطبيعية.

لكن كل تلك الافلام تستخدimates الميلودrama لنجمل هذه الافلام تتناول المسالة الفلسطينية وكأنها مسألة علاقات انسانية مجردة أو مسألة عائلية. وإذا كان الفلسطيني أو الفلسطيني يتم تصويرها في إطار من الأخلاق النبيلة أو النضال من أجل الحقوق الفردية، فإن الافلام تجعل تلك الشخصية طرفاً في علاقة غرامية ماتكاد تصوّر المبكرة الأصلية للفيلم.

لكن تلك العلاقة العاطفية في هذه الافلام تعكس- من ناحية أخرى- اشاره لنصور صناع الافلام نوار فلسطيني إسرائيلي، وهي أيضاً تعكس تحولاً في مفاهيم الشفقة الاسرائيليين تجاه وجود الفلسطينيين الذين كانوا لا يعتمدون بأى وجود سياسي أو فني في المرحلة السابقة. لقد أصبحت الافلام

تسمع بان يتم تصوير الفلسطيني من خلال لقطات قريبة (كلوز أب)، او من خلال وجهه نظراً في لقطات أخرى، وهو ما يخلق توتراً وجدانياً بين شخصية الفلسطيني والمتفرج

وتحجس مسألة تصور المثقفين الاسرائيليين عن الحرار بين الفلسطينيين والاسرائيليين في النهاية المفترحة للفيلم «جسر ضيق جداً» حين تضطر الفلسطينية ليلى للعبور عبر جسر اللنبي الى الأردن، ولكنها تتم بان تعود، تاركة علامه استفهام أمام حوار المستقبل المفترض. وفي نفس الفيلم تحجس رؤية جديدة للفلسطيني المرتبط بالأرض، حين ترى المقاتل الفلسطيني طرني حل (يلعب درة يوسف أبو ورده) في أول لقطة له من الفيلم وكأنه يتشق من الأرض، كما يصوّره الفيلم وهو يتبادل نظرات التعاطف والرد مع بعض الفلسطينيين في الحياة عبر الطريق، مما يرجح بان هذا المقاتل يناضل من أجل هذا الشعب.

كما ان الفلسطيني في «ابتسامة العمل» يتم تصويره من خلال شخصية حلمى، غريب الاطوار، والذي يعيش في كهف في جرف الجبل بالقرب من قرية بالضفة الغربية ويستخدم الفيلم صوت المعلق من خارج الكادر على طريقة راوي القصص العربية الشعبية، خاصة في المشاهد التي تدور في خيال حلمى حول ماضيه عندما كان يصيد الأسود في فلسطين أيام كانت تحت الانتداب، وهو ما يشير الى وجود الفلسطينيين في هذا الوطن قبل تأسيس دولة إسرائيل يرمي طويلاً، كما تشير الى واقع الاحتلال المعاصر. ومن بين قصص الماضي التي يتذكرها حلمى قصة عن النسا، الحبالي اللاتي كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بتوبيذهن لكي تشارك العائلات الفلسطينية جميعها في حشد أرض فلسطين بالأنبا، والاحفاد، إن الشخصية الأسطورية لحلمى تتضمن كونه حيلاً وديعاً (فلسطيني واقع تحت الاحتلال)، لكنه أيضاً ليث هصور يتمتع بالقدرة الجسدية الخارقة، كما ان شخصيته يتركبها الغنية تصبح في النهاية أقوى في وجودها من قوات الاحتلال لأن ارتباطه بالأرض والتاريخ متعد في الماضي والمستقبل، وبتاكيد تغليفل جذوره في تراب الوطن عن طريق التصوير الصافي في ضوء الشمس القوى، والموسيقى التي تستخدم الآلات التقليدية.

اما فيلم «الخمسين» فإنه يعمّر للعلاقة بين العرب واليهود داخل اسرائيل ذاتها، حيث تدور أحداثه في منطقة الجليل، وحيث يدور صراع حول الأرض يرى فيه العرب واليهود أن لكل منها الحق لأن الأرض أرض أسلفة. وبينما كان الفيلم الأول للمسرح واكمان «ترانزيت» يصور المهاجرين الأوروبيين الذين لا يربطهم بالأرض جذور حقيقة، فإن «الخمسين» يصور العرب واليهود وتقديرите كل منهم بال الأرض، حيث يكن الصراع عليهما في أحد مستوياته مادياً واقتصادياً، لكنه يكتسب أيضاً أبعاداً عاطفية ورمزية قوية تحت ظلال رياح الخمسين العاتية.

ولقد أصبح مبكراً اليوم أن يمثل الفلسطينيون أدوارهم - بعد أن كان يزدّي بها عنallon من الاستعداد (اليهود الشرقيين)- بل انهم أحياناً كانوا يغيّرون بتغيير أدوارهم في بعض المشاهد، مثلما فعل يوسف أبو وردة ولسوى حداد في أحد المشاهد الهامة من فيلم «جسر ضيق جداً» حيث كان طرني يحاول التسلل الى اسرائيل عبر الأردن لكن يقتل شقيقته بأوامر من منظمة التحرير الفلسطينية. ففي النسخة النهائية

من الفيلم ينبع طوسي في دخول إسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربه. لكنه بدلاً من أن يقتل شقيقته خطاطاً على شرف العائلة، يحيطها ويعانقها عندما يتقابلان. ولقد أوضحت سلوى حداد رأيها في هذا الغير بقولها «لقد بدأ الأمر سخيفاً بالنسبة لي، فلما ذا يقتل أحد مناضلي منظمة تحرير الفلسطينية امرأة لأنها تعيش قصة حب؟ لقد كان ذلك كفيراً لأن بلقي ظللاً من السخف والتافه على قرارات منظمة التحرير، وهو مايسعى إليه الإسرائيلىون حين يزعمون أن دور منظمة التحرير ليس سوى القضاء على قصص الحب. لقد فهم المخرج نسيم دايان دافعى وقام بغير المشهد».

لكن ، هل تهدف هذه الأفلام بالفعل لتقديم صورة ايجابية للفلسطيني، ان دراسة تلك الأفلام دراسة منفرضة تؤكد أن تلك المساحة المحدودة التي سمح بها لكى تعبّر الشخصيات الفلسطينية عن نفسها في الأفلام الإسرائيلية المعاصرة تبدو في حقيقتها تعبيراً عن أزمة (الحانات) أو من يزعمون الدعوة إلى السلام داخل إسرائيل. إن شخصية الفلبين ليست سوى شخصية ثانوية، والبطل المفترى لا يفي من تلك الأفلام هو شاب إسرائيلي من جيل الصابرا، ومن اليهود الغربيين بالتحديد، وعادة ما يكون هذا البطل متفقاً على ذاته، متاماً متعاطفاً مع الآخرين (وهم الفلسطينيون في تلك الأفلام).

وبينما لا تعيش شخصية الفلسطيني أزمة حقيقة - فالاحتلال لا يدرو في تلك الأفلام وهو يمارس قمعه الرجحي ضد الفلسطيني ، وإنما مجرد ضغوط أيديولوجية أو نفسية- فأننا نرى البطل الإسرائيلي يحيا الأزمة الجوهريه في الفيلم.

وتتمثل تلك الأزمة دائماً في حلم البطل بأن يحقق اجتماعاً للتناقض المستحيل في فكرة (الاحتلال المستنير)، ففي فيلم «في يوم صاف يمكن أن ترى دمشق» (١٩٤٨) نرى البطل الذي يعمل مرسيناً في مزرعة جماعية (كيبورتز) يحاول أن ينقذ المجرمين السياسيين الفلسطينيين، وفي «المحاسبين» يحاول بطلة اليهودي الشاب أن يحمي صديقه العامل العربي خالد من المتطرفين اليهود، بل إن شقيقة البطل اليهودية تعيش قصة حب مع خالد. وفي «جسر ضيق جداً» يكون البطل المفترى هو المدعى العسكري الإسرائيلي الذي يخفف من موقفه الصارم المتشدد لأنه وقع في حرب فلسطينية مما يؤدي به في النهاية إلى أن يلقيه اليهود والعرب معاً. وفي «ابتسامة العمل» يتحول بطله يورى إلى لموج للامانة البربرالية التي ترى الصراع العربي الإسرائيلي في إطار رومانتيكي.

أن كل هؤلاء الأبطال الإسرائيليين الذين أصبحت الأفلام تصورهم في ذلك النموذج الانسانى المذهب، لا يضورون أبداً حقيقة القمع الرجحي والشدة الذين تمارسهما السلطات العسكرية الإسرائيلية.

لقد كانت أفلام الشجاع الإسرائيلي أدلة صريحة للذماعة الصهيونية وجعها مقبولة لدى الجماهير في نصف العالم الغربي. أما الأفلام السياسية المعاصرة فإنها تحاول الرسول للهدف ذاته بتعديل صورة البطل الإسرائيلي لتضفي عليه انسانية فجعله يتعاطف مع الفلسطينيين.

إن كل تلك الأفلام لا تعرض القضية الفلسطينية من وجهة نظر الشخصية الفلسطينية، وإنما من وجهة نظر البطل الإسرائيلي من جيل الصابرا. وهذا فإن الاحتلال لا يعرض من وجهة نظر من يقنعون بنتيجة، وإنما من خلال من يمارسونه. والبطل الإسرائيلي (بتلك الملام الانسانية الجديدة) هو مركز الاحداث الذي تتبعه الكاميرا أينما ذهب، حتى وهو يسير في شوارع المدن الفلسطينية. ويتحل البطل الإسرائيلي

مركز الصدارة في كل شيء، في الميزانين، والكادر، والهوار. بل إن الفيلم يجعله هو الذي يتحدث باسم الفلسطينيين ويدافع عنهم، والذي يقابلهم مجتمعه - نتيجة لذلك - بالاضطهاد.

في فقرة «تذكريات من حروف» من فيلم «إسرائيل ٨٣» لاري من الاحتلال وجهاً إلامن خلال أعمال الدوربة التي يقوم بها جنديان شابان من جبل الصابرا في قلب قرية حبرون. ويتبعد التوتر الدرامي في الفيلم من تحويل جميع لقطاته إلى لقطات ذاتية من وجهة نظر الجنديين، أي أن المشاهد لا يسمع له بان يعرف شيئاً عن الرفق سوى مآلام الجنديان، حيث يشاركانهما المترافقهما وتلقهما من الهجمات المفاجئة التي قد يشنها عليها أهل القرية، وحيث يمكن الخطر والرعب في كل ركن وحارة وسطح منزل، وفي كل وجه يقابلانه، سواء كان طفلاً يلقى بيطيخة فتتفجر إلى جانبها، أو جزاراً يشحذ سيكته.

إن هذا التركيز على خوف من يمارسون الاحتلال في أفلام تدعى أنها تناول القضية الفلسطينية، يحول قضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي إلى مسألة نفسية، بحيث يتم تجاهل المسألة السياسية واستقطابها من الاعتبار. لذلك يمكن القول أن السينما الإسرائيلية الجديدة تستغل قضية الاحتلال فتجعلها مجرد (خلفية) تدور أمامها دراما انسانية لا علاقتها لها بالسياق التاريخي، بل إن مثل هذه الأفلام لا تختلف في النهاية عن الأفلام التي يقوم بانتاجها الجيش الإسرائيلي (مثل فيلم «اصبعان من صيدا» ١٩٨٦ - الذي يطلق عليه أيضاً «قذائف مرتدة»). وهي الأفلام التي تركز على الوجه الإنساني لمفرد الاحتلال، وتقدم العرب في صورة الشياطين والأشرار، لكنها أيضاً لاتنسى - مثل أفلام الشجاع الإسرائيلي - أن تضفي شخصية (العربي الطيب) من الدروز.

إن السينما الإسرائيلية الجديدة) سواء بوجهها الانساني المخادع كما تراه في «تذكريات من جرون»، أو بوجهها السافر الصريح - كما تراه في «قذائف مرتدة»، فجعل أبطالها جنوداً من الشباب من جبل الصابرا، وبذلك فهي تتجه على الدوام في اخفاء حقيقة وجود السينما الإسرائيلية الصهيونية. ففي حين (تزعم) أنها تقدم شخصية الفلسطينية في أفلامها، فإنها في الحقيقة (تستغلها) كحجر دمرأة لإسرائيل يعيش أزمة (وجودية)، لكنه لم يتخل أبداً عن صهيونيته.

إن ذلك الجو الذي يوحى بالاختناق في «الخمسين»، والاحساس بالأضطهاد في «رفاق السفر»، والاغتراب في «ابتسامة الحسل» و«جسر ضيق جداً»، والطريق المسودة التي يسير فيها أبطال تلك الأفلام تلك الأفلام تعكس حالة من الشلل في تفكير السينما بين الليبراليين، أكثر من تعبيرها عن سينما سياسية حقيقة. لقد كان اكتشاف الإسرائيليين من جبل الصابرا للوجه الدميم لإسرائيل بمنزلة الصدمة لهم ولأفكارهم عن (إسرائيل الجميلة). لكن هذا الاكتشاف ذاته يستخدم اليوم ليقدم صورة (عاقلة) بدلاً من صورة اسرائيل كما تعرضاً لها حرقة كاهانا أو حزب الليكود. لكن الأكثر أهمية هو أن اقرار الأفلام الإسرائيلية بوجود (الفلسطيني) لا يخرج أبداً عن المفاهيم (الصهيونية)، وإن أخذت شكلاً من أشكال (الصهيونية الواقعية) التي تعرف بالوجود القرمي الفلسطيني (مع التأكيد على المحدودية لإسرائيل). لكن صورة المستقبل في هذه الأفلام، وفي دعى صيتها، يحرطها الفوضى الكاملة. كما أن الاهتمام بالتعبير عن أزمة جبل الصابرا يتجاهل تماماً الميكانيزمات الحقيقية التي تحكم صراع

القرى داخل إسرائيل. فالنظر الرئيسي في الأفلام الإسرائيلية الجديدة لا يمكن في تقديرها لعملاء البوليس السري الإسرائيلي على أنهم شخصيات مهذبة طريفة، وإنما في أنها لا تخترى على نقد حقيقي للنظام السياسي للاحتلال الذى لا يمثل فيه البوليس السرى أداة للتنفيذ، كما أن هذه الأفلام حين تتناول مسألة العنف، فإنها لا تجعل العنف مرتبطة بشكل محدد بسلطات الاحتلال الإسرائيلي، لكنها تجعله - وبنفس الدرجة - مرتبطاً بالفلسطينيين.

إن الأفلام الإسرائيلية الجديدة، التي تدعى تناول القضايا السياسية، ليست سرى الأفلام الlassicية التي تتحدث عن بطل فرد ضد المجتمع، لكنها تستخدم الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ك مجرد خلفية للأحداث، وهو ما يعني أن الإسرائيليين يمارسون الاحتلال على الفلسطينيين، في الأرض، وفي عالم الفن السياسي على النساء.

رؤستان نقدية تان لرواية احمد زغلول الشيطاني

## ورود سامة لصقر

### ورود لصقر.... رواية الثمانينات

د. صبرى حافظ

تتحقق في أفق القصة المصرية (وأعني بالقصة هنا كل أشكال القصص مهما تفاوت طولها من الأنصوصة القصيرة حتى الرواية الطويلة مروراً بالأقصوصة والقصمة الطويلة والرواية القصيرة) مجموعة من التغيرات، التي تتناسب لغة النص، وتقاليده ومراضعاته الصائفة لطبيعة العلاقة التي تربط النص الفحصي بالأطار المرجعي الذي يصدر عنه، ويُسْعى إلى الفاعالية فيه، كما تتناول جرهر التجارب الفحصية نفسها، ونوعية خزانة العلاقات التي تنطوي عليها. ومناخ التعامل النقدي معها، أو حتى مجرد تلقيها. وترتبط هذه التغيرات بمجموعة أشمل من التغيرات التي انتابت الواقع المضماري الذي تصدر عنه، وزلزلت روابيسه القيمية والتصورية، وبدلت روى إنسانه وطريقة تعامله مع النص الأدبي ونوعية توقعاته منه، ومن جماع هذين النوعين المتفاصلين من التغيرات تتكون ملامح الحساسية الأدبية الجديدة التي تجتاح شئ أشكال الكتابة الأدبية الجادة من جيل إلى جيل ومن عقد إلى آخر والتي تطرح في ساحة الكتابة الأبداعية «نقطة» جديدة لها إيقاعها الخاص ووسمها الفريد. وإذا كان الكثيرون يرسيطون بدلر هذه الحساسية الجديدة بيزوغ جيل السبعينات في الساحة الأدبية العربية، فإن أهم العوامل التي تؤكد صلابة تلك الحساسية وتتفق عنها عرضيتها، هي استمرار توسيع آفاق انجازاتها طوال العقودتين التاليتين. لامن خلال إنجاز كتاب السبعينات ودهم. وإنما من خلال الإضافات الهامة والمميزة لموجة الكتاب الموهوبين الذين بدأوا الكتابة في السبعينات ثم من خلال إبداعات أحد الوافادين إلى المشهد الأدبي المصري في الثمانينات.

وأحمد زغلول الشيطاني واحد من أبرز الذين بدأوا الكتابة في الثمانينات والذين تحمل كتابتهم، ب رغم

انتسبانها إلى تيار الحساسية الجديدة الرئيسى، مذانها الفريد، وذكوريتها المتميزة، ولد في دمشق في ١٠ فبراير عام ١٩٦١ لأسرة يعمل معظم أفرادها في حرف صناعة الآثار التي شهير بها هذه المدينة. وتلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوى بها ثم انتقل إلى القاهرة في أواخر السبعينيات ليواصل دراسته بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، وتخرج منها في مايو عام ١٩٨٢ ، وطوال سنوات دراسته براحتها المختلفة، ومنذ أن كان في السادسة من عمره، عمل أثناء العطلات الدراسية وأحياناً أثناء العام الدراسي نفسه، في حرف تلك الصناعة، وخاصة في حفر التفريش البارزة على خشب الآثار والتي تعرف باسم «الأريما». ويبدو أن كاتبنا قد اضطر إلى ذلك لأن والده توفى وهو في السادسة من عمره، ويرغم تلك الحياة القاسية فقد بدأ أحمد زغلول الشيشانى الكتابة منذ وقت مبكر، ولم يتمكن من نشر أولى أعماله إلا في عام ١٩٨٥ ، أي بعد تخرجه من الجامعة ومارسته لهنة المحاماة. وقد تباعت أعماله بعدها في كثير من الصحف والمجلات المصرية من (السا)، (الأخالى)، إلى (أدب وفقد) و (القاهرة) و (الموقف العربي) و (الإنسان والتطور) وغيرها. وقد كشفت هذه الأناصيص المنشورة عن موهبة حقة، وعن ملوك فنى متميز ستتعرف على بعض ملامحه من خلال تناولنا التفصيلي لروايته الأولى والجديدة «ورود سامة لصقر».

و «ورود سامة لصقر» رواية جديدة بحق لأنها تنظرى على ما يمكن تسميتها بمنزلة رواية الشهانينات، فهي رواية طالعة من قلب احباطات الشهانينات، ومن ركام سنوات السبعينيات المبهضة التي تقتل كل أمل في التمرد.. وتفلق كل سبل الخلاص الممكن أمام بنائها. كما تقسم هذه الرواية بدرجة عالية من النضج بالنسبة لرواية أولى، سواء على صعيد الرؤية أو بالنسبة لتقنيات الكتابة بتنفسها الفريدة، ولغتها الروائية المتميزة، وصوتها القصصى الخاص الذى يدهشك من سطوة النص الأولى.

١٩٨٤ «

بالأسس جلس أمام الورق، بيده القلم، كتب أن الحب مستحب وأن الأيدي الخشبية غاصره. فى الصباح فتحوا الباب، وجدهم أزرق وصلباً، ورغوة تسيل من فمه. وفرق صدره باقة ورود. انطبقت عليهما يده.

ونخت الأوراق امتدت قامة صقر عبد الواحد، نفس القامة التى جعلت جده لأبيه يقول ذات مرة متندراً: صقر يتعرش عليه بيت».

تلك سطور تؤسس نفحة جديدة. تستيقن الأحداث المرودة فى الرواية كلها بتقديم كل ما يحكى فى النص فى الفقرة الأولى من القسم الأول المعنون بـ «موت صقر» والمزrix بهذا اليوم القاتظ من شهر أغسطس ١٩٨٤. وتنقضى اليد من كل الحقائق التسجيلية المطلوبة، من التاريخ، وحتى الموقع، بما فى ذلك وصف حالة الجثة، وطول القامة، وميقات العثور عليها. ولكنها تؤسس كذلك ترعة اللغة المصصبة التى تعمد برغم تقريريتها البادية إلى استخدام الصورة وإلى إبراز عناصر المفارقة الثاوية فى الموقف. فالقامة المتعددة ميئية كان من المأمول أن يستظل بيها بيت، فليس المرت إذن عن ضعف فى البنية وإنما عن خلل فى العالم أصاب بزرة الروح. والمشهد الافتتاحى كله يضع هذا البطل الذى تبدأ جملة القص الأولى منه بضمير الغائبفرد، فى مواجهة تلك الجماعة التى يؤثر الكتاب التعبير عنها بضمير الغائب الجموع فى الجملة الثانية، والتي وجده أبطالها جثة هامدة، وقد ازرت وتحصلت. ليس تقديم الفرد الميت على الجماعة



الحياة في ذلك المفتتح مجرد صدفة. لأن الرواية كلها كشف عن دور الجماعة- المجتمع الخفي في عملية الموت التي أودت ببطلها المتربع بالحياة. ولا كان اختيار لحظة اكتشاف الموت هو الآخر صدفة، لأن الرواية تسلط من هذا الصمت الرازح بعد قتل الروح التي ملأت عالمها بالجحود. لتكشف لنا طبيعة الجريمة الثانية خلف هذا الموات الغريب، والتي تبدأ ملامحها في التخلق منذ أولى وقائع الإعلان عن الموت.

فحيني الإعلان عن الموت في هذا العالم الغريب، عالم الشهانئيات الطالع من رحم سنوات السبعينيات العصبية في الواقع المصري، لايمكن أن يتم دون تزييف. يربط بين صقر الميت، وبين شخصيات لا وجود لها، لها حبسته متوجهة أو انصرمت- لواء شرطة متقادع. وكان طبيعياً أن يتقبض قلب يحيى لهذا الزيف، فهو الذي أودى بصديق عمره صقر، الذي يسترجع النص وقائع حياته، من منطلق نهايتها الباترة. ولكن دون التقيد بالتسلسل الزمني، أو بالتعاقب المنطقى. وإنما من خلال مجموعة من النبضات والشدادات التي تستهدف الكشف عن الشخصية الرواية؛ بقدر ما ترمي إلى اكتشاف مشاركتها في قبضة الموت، ويشرى عملية الجدل المضير المأساوي لصقر. وحتى يقدم لنا جملة هذا التكثف الواقعة في قبضة الموت، ويشرى عملية الجدل الخصبية بين صقر بتسليتها المعاشر- أي بخربب الأحداث كما جرت في الواقع- وبين قصته بتسليتها القصصي- أي بالترتيب الذي يقدمها به النص، يعمد أحمد زغلول الشيطى إلى بناء روايته بتلك الطريقة الفريدة التي تراوح بين التركيز على الأحداث، والتركيز على الشخصيات فيهم قسمها الأول بروقان يوم اكتشاف الموت. وتفاصيل الإعلان عنه في شوارع المدينة. وكيفية إبلاغه لأسرته، ورددود فعل أمده وأخته عقبة، وتفاصيل الجنائز، وتصرفات المعزين، ومقدم ناهد تلك التي يشك يحيى في أنها السبب في مقتل صقر، ولا يستطيع أمام مواجهته لها، وحنقه عليها، سرى الانفجار في بكاء أليس، يشتهر التوقع ويزكي حدة عناصر التشريق. كل هذا في صفحات قليلة، وبافتصاد بالغ الدلاله والإيجاز، ولكنه قادر من خلال لساته الماذقة على أن يربك الكثير من الضوء والمعنى على كل مادر. عن طريق تجاوز تلك الصور المتناثرة بحساسية وعناية تحقق نوعاً من التوازن بين الإفشاء والأخبار، وبين العرض والتعليق المستتر الخفي الذي يستخدم زاوية اللقطة في الإنفصال عن مرآمي الكاتب منها، أو بالآخر في الأبعاد، بتلك الموارى التي تتفتح أمامنا مع فتح بقية تفاصيل النص.

أما القسم الثاني من النص والذى يربو عليه أو الذى نرى فيه الأشياء من منظور يحيى خلف- صديق عمر صقر وزميل رحلته الشاقة في الحياة- في اليوم التالي (١٠ أغسطس ١٩٨٤) حيث يتوجه راكباً

حضرها إلى بيت صقر الذي يقام فيه مأقه، وتندفع على ذهنه أثناء الرحلة صور من حياة صقر ومن ذكرياتهما معاً، فإنه يعهد إلى تقديم مجموعة من المشاهد واللحظات التي تختصر رحلة عمر صقر منذ صباح بالمدرسة وعمله الشاق بالروشة، حتى علاقته مع ناهد بدر ابنه المستشار الذي يتاجر في السيارات، والتي كان فيها حتفه. تقيم الرواية في هذا القسم حواراً تناصياً هاماً مع روائية جيمس جويس (صورة الفنان في شبابه)، ستعود إلى التعرف على بعض دلالاته فيما بعد. ويطرح هذا القسم على القارئ، الأسئلة الهامة التي يطرحها يحيى على نفسه في «هل عرفت صقر حقاً؟ وهل كان مرته محتماً؟ هل سكت قلبك فجأة كما قال الطبيب؟ أشك أنتي عرفت صقر، أو أن أحداً عرفه، في عزائمه القيمة وزمنه الدائري. في الحصار الذي أوقع نفسه فيه، في ضربه المبكر إلى كهرفه الداخلية. هل عرفت صقر؟ تلك الأسئلة التي تردد طوال صفحات النص. والتي يلقى شكلها بطله الدائم على كل التفاصيل هي التي تزج بجزئيات النص في تلك المنظفة الوعادة بالشعر، المنشقة بالابحاث. وهي التي تحمل سمع النص إلى تقديم مجموعة من التفسيرات المطروحة عن أسباب موت صقر، وإلى بلورة مجموعة التوترات التي أثرت على حياته، مجرد مؤشرات على عالم مزدحمة بالمعنى، فعلى الصعيد الأول تخبرنا أنه بحدس الأمهات القطاع الصوابي بأن «صقر مات لأن الدنيا لم تعجبه» بينما يبتزنا صديق عمره، بأن «صقر لا يموت إلا إذا كان الموت هو الخيار الوحيد».

وعلى الصعيد الثاني ندرك أن حياة صقر كانت عرضة لتعزقات الواقع الذي عاش فيه. فقد تغيرت مقدار حياته نتيجة لكم جمال عبد الناصر لصر، وبرنامجه الطموح للنهوض بفنانها، لكن الرجل مالبث أن مات وصقر معلق في حال أحلام مالبث أن أجهزت عليها خطرات التفكروض عن برنامجه السياسي، لذلك يعلن صقر بحزن شاعر باتر عند وصوله إلى القاهرة، التي أتى إليها لا يملأ غير ملابسه، وكتب الشعر، ورؤيته لصورة جمال المعلقة على الجدار «هذا الرجل قتلني!.. ذبحتني برجله المتسرع.. ما كان ينبغي أن يرحل» لقد حز رحيله رقاب جيل، لأنه مات قبل أن تتحول أحلام الذين تعلقوا بكلماته إلى الواقع وقبل أن تناكم الضمانات التي تحول دون الإنجاز على أحلام الفقراء، المشروعة. ولكنه قتله أيضاً لأنه غرز فيه فيما جعلته في حالة حرب دائمة مع قيم الواقع الجديد الذي شب على سطره على كل ما حوله. قتله لأنه تركه يشهد على مهل تحولات شوارع المدينة النظيفة المضاء إلى مزابل ومحاشر ومعازل، وبعيش تشرهاتها وهي تنقلب على رؤوس ساكنيها. تلك المدينة التي يتحول وصفها في هذا القسم من الرواية إلى أهمية فاسية لعماراتها المرساة، وانساحاً ذوى الرجوه المشبوهة، والعيون المحدقة في الفراغ، ولذلك كان طبيعياً أن يدللي يحيى بتلك الشهادة الدالة: إذا سألتني أحد عن صقر في جملة واحدة، لقتل إيه أكثر من قابليهم إحساس بالخيالية، رغم تغيره القصيرة وجذوره الشعري. ولذلك أيضاً يقيم النص، في استدعاءات يحيى نوعاً من الربط بين موته عبد الناصر وموته صقر، ألم يؤذن أو لهما بورق أحشاني بعدة بسنوات عديدة؟ ولذلك أيضاً كان من الضروري أن يولد اليقين في ضمير يحيى بأن «صقر لم يتنحر، صقر قتل في أسطلسن... إن قتله جبعاً على قيد الحياة، زاولوا قتله على امتداد عمره الصغير، في بيتهما، في الروشة، والشارع، والجامعة».

إذا انتقلنا إلى القسم الثالث «صقر عبد الواحد» ١٩٨٤ «ستجد أنا ارتددنا خمسة أيام إلى الوراء، إلى ما قبل موته صقر باربعة أيام، نواجه صوت صقر نفسه وهو يستعيد معنا آخر مراجحة قت بيته وبين حبيبه ناهد في «مقهى ريش» حينما جاءت لتعلننه بنهاء علاقتها العاطفية، لأنها ستتزوج من خصم افتتاحي صاعد (عبد ويعمل في شركة سياحة ومتاجرة وعضو في الوطني الديمقراطي»

ولاستطاع الارباد بسفر عبد الواحد الطالع من حضيض الواقع الاجتماعي المصري، والذي لم تفلح موهبته الشعرية في الصدور أمام قيم عصر الانفتاح الجديدة، بدلاراتها الماداة النصل، وشعارها الاستهلاكي، ومن خلال هذه المواجهة وأثناء ترتراتها، تتدافع إلى المشهد ندف من تاريخ تلك العلاقة التي بدأت في رأس البر «المأمور المسي» كما يحلو لسفر أن يسميها، حينما هرب صقر من عذاب السخرة في ورشة التجارة، ليصطدم في عبودية العمل في ثعبنة أكياس الملح، ولبيع في أنشطة تلك العلاقة العاصفة مع ناهد، علاقة شابين في فورة النضج وتالق الشهوة، حيث أذابت حرارة الصيف، وعرى الأجساد وفتور الشباب، وشيق الجنس، كل الفوارق الطبقية، وحيث قرب الحب أو الخرمان بينهما، وزفر هذا القسم بين الحالات الذي لا يصح في الحب الذي تعمد بالجنس للحظة على الصعيد الشخصي، بينما الطريقة التي لا يصح بها على الصعيدين الاجتماعي والسياسي - غير غريبة عبد الناصر - ثم أجهض، وبين تفاصيل حياة سفر الاجتماعية، وموت إبيه، ووجوده أمه بعده، وضغطها عليه ليترك التعليم، ويبحث له عن عمل يغول به الأسرة، التي إلإ أمرها قبل الأوان، وبين هذا كله ورحلة صقر من دمياط إلى القاهرة - كمعادل لرحلته من البلاد إلى الموت، هذا الموت الذي يرسوس به إلإ هذا الطيف الغريب الذي يقدم له، كآلية الأنداز الأغريقية، ورودا سامة تطل على أفق النص أكثر من مرة كاضطراب أحلام بعد أن شاهدناها فوق صدره، واقعاً راسخاً في أولى كلمات النص. في هذا القسم: قسم الذروة على صعيد تازم الحديث وتوتر الموقف، والذي لا يائني في آخر النص ولا في بدايته، وإنما في وسطه، تتجمع كثيرة من التبويط، وتتصادر في إحكام، يجعل للروايد المختلفة التي تصب في الأحداث قبليه، أو تبتعد منها بعده، مجموعة متراكبة من الدلالات.

ومن هنا كان من الطبيعي بعد هذه الذروة أن يقدم لنا النص وقع هذا الموت الجائر على أخيه خميس عبد الواحد - أحد أفراد أسرته إلإ، وأقربهم منه، وكان طبعياً أن يكن تعرفنا على هذا الواقع بعد انحسار صدمة المbaghe (١١) أغسطس ١٩٨٤ بيومين، ولكن دون أن تزاح سحابة الموت. لأن النص كله واقع في تبضة هذا الموت الجائر الذي يلتقط أكثر شخصيات الواقع اعتلاء بالحياة، وأكثرها مقاومة لوجة التردى الكاسحة التي أخذت في دوامتها العاتية أمه نفسها فشاركت في تهريب البضائع من بور سعيد حتى يزداد تاجر «المشبك» ثراء، ومن خلال تعجبه تنتعرف على النار التي أشعلاها في بيته، وعلى مواجهته العنيفة لإمه عندما جرفها نيار الانفتاح. ونعرف أيضاًحقيقة حب تحية ليحيى ونظرة صقر له وتقديره لدوره النضالي الطامع إلى تغيير العالم، وحيرة صقر إزاء عصر الميانة الذي نعيش، وأمام حمامات الدم التي تتدفق في لبنان، وأمام المذابح التي راح الفلسطينيين ضحية لها، مذابح الصهاينة، ومذابح قوات أهل معاً. وعمل يحيى الصغير والذئب لتبييد تلك الحيرة والإضفاء معنى على وجوده ووسط هذا التخلخل والجهة.

وكان من الطبيعي كذلك أن ترددنا ناهد بدر في القسم الثاني لذلك إلى اليمم السابق لموت صقر مباغثة (٨) أغسطس ١٩٨٤ يوم تحررها منه، وهو التحرر الذي تستدعى آلياته رواية قصة العلاقة كلها، قصة العلاقة العاصفة بينها وبين صقر، تلك العلاقة التي تنظر في عمق الأعماق منها على كل توڑرات العلاقة بين طبقيهما، وعلى ضروب الحرب الخفية التي تنظر على أنها العلاقة بين الراكم والأنثى، بين القراء والأغنية، بين المرحلة الناصرية من الثورة المصرية والمرحلة الانفتاحية منها، بين المثقف المذهب برؤاه وقيمة وبين الانسان الحس النهم إلى لذاذات الحياة. في هذا القسم ندرك كيف عاش صقر حياته

كعاصفة أطاحت بهدوء حياة ناھد، وبسلامه الداخلي معاً. ولاتدرك تفاصيل العرب المخفيه التي عمرها آلاف الأعوام بين أولاد القراء وأبناء الأغنياء. وتفاصيل علاقة الحب الكراهية التي تشد ابن الطبقة الدنيا إلى بنات الطبقات الأرقى وثمارها الشهيات، ثم تجذبه بعيداً عنها إلى واقعة الآليم، في حالة من الشد والجذب التي توشك أن تُعرِّق صقر، والتي تعصف بكل سلامه الداخلي مع نفسه فهو يرى أن يكون رجلاً مثل يحيى ولكن ينفعه عن ذلك جبه لناھد. وما ينطوي عليه هذا الحب من ضعف إزاء طبقتها فصقر ممزق بالفشل بين خشيه من أن يشروه الفقر ومن أن تفسد الكتب الكثيرة التي يرلع بقراءتها، بين أفكاره ورؤاه من ناحية، وزعارات حياته التي تجذبه إلى عالم البرجوازيات المترفهات كما تجذب الفراشة إلى الضوء الذي يحرقها من ناحية ثانية. وتنكشف من خلال هذه التوترات بعض أسرار المأساة التي أكتوى صقر بنيرانها.

وفي هذا القسم أيضاً تعرف على محاولات صقر البائسة لإيقاظ ناھد على حقيقة الوضع المتردى الذي خلقته سيطرة طبقتها على الواقع المصري في السبعينات: تلك الطبقة الغربية التي يلخص صقر جوهرها في مقلوب سمن ناھد (دهان). فباذلها إلى الآهيا المتداعية في السيدة والقلعة، وباب الشعرية، وباب البحر ويقدمها إلى مشاهد الفقر والقذارة، والأطفال الذين شرهتهم الفاقة، وأطاحت بفرصتهم في حياة نظيفة ببساطة هادئة. ويجبرها على تناول الشاي في المقاهي الرثة ويطالبها بأن تسأل نفسها: «من الذي سرق حق هؤلاء، في الحياة؟» ويوقوطها على حقيقة الواقع الذي أحبته طبقتها الانفتحاجة في الجامعة حيث انتشرت الجماعات الدينية باقراطها الذين يحملون، داخل المزم، مطاوري قرن الغزال، ويعلنون المهد المقدس ضد النبات المترجفات والشيوعية. ويعبرون كل من يطالب بكافينيريا في الجامعة شيووباً ملحداً. ويعرضها للمناقشات السياسية المحادية التي تطرح فيها أفكار بيع مصر لاستقلالها الوطني، وغرق متفقبيها في هموم الذات والطموحات الصغيرة وعبادة السلع والجنس، وتحول الفن إلى عنف وغرى وطقس سحرية وتجاور الفيديو والتليفزيون الملون والأدانايس مع الحياة في العشش والمغارب بلا ماء ولا ماجاري وتحول الكثريين إلى مرتضين وفواردين. لكن كل هذه الحالات تتحقق في إيقاظ ناھد على الحقيقة الثاوية في عمق كل هذه المحاولات: مقدمة أن صقر نفسه الذي يتحرق جسدها شرقاً إليه، هو ابن هذا الواقع المرعب الكثيف، وأنه لا يستطيع أن يتخلص من بنورته له، ولاتدرك ناھد هذه الحقيقة إلا في النهاية عندما يسقط صقر مريضاً في غرفته الفقيرة في «دار السلام» التي يسمونها بالchein الشعبية لشدة ازدحامها بالسكان، والتي ينظري اسمها على مفارقة مؤسية. فليست هذه المنطقة الفقيرة من القاهرة دار السلام، وإنما هي دار حرب دامية بين فقراء، مصر وأثريائها. ففيها دارت لحظة المواجهة التي أجهزت على صقر، وحررت ناھد على مستوى من المستويات بالرغم من حاجة ناھد وطبقتها العضوية (على الصعيد الاجتماعي) إلى صقر، وكل ما قفله طبقته.

وإذا كان منطق البناء ومنطق المعنى معاً قد حتنا أن يجيء صوت ناھد الذي أجهزت علاقتها عليه قرب نهاية النص، فقد استلزمت طبيعته الدائرية أن تكون خاتمه ترجيحاً للمفتوح، فتنتهي الرواية بمرت صقر كما بدأت به، لأن إحدى سمات هذه الرواية الهمامة، واحد المجازاتها البارزة، هي أن الصوت المسيطر فيها هو صوت صقر الميت: أو بالآخر صوت الموت الرازح فوق واقع الشهيات أو على الأقل حضور حمى الموت التي يلف هذيانها كل شيء، وفي هذه الحالة التي يطل علينا فيها للمرة الثانية، بعد تسم المفتوح، صوت النص: أو قل صوت المؤلف نعود إلى الصوت المحايد الذي يستخدم السرد الشعائبي، والوصف

الهادى، لتعرف على الواقع الصledge التي تغلق بها الرواية بنيتها الدائرية فتعرف ما جرى ليعنى الذى أراد صقر أن يحدو حذوه وأخفق. فقد حصل على عقد عمل فى قطر واسفر، كما اخفى صقر بالموت. وبهذا يختفى من واقع النص والواقع الخارجى مما أكثر الشخصيات جذارة بالحياة. ولا يقتصر فيه إلا تلك الشخصيات التى طالها تشرفات عصر الانفتاح أو سدنته ناھد وشقيقها سامي، تحية والأم وغيرها من الشخصيات الأخرى. ونعرف أيضاً أن هجرة يحيى قد أجهزت على قصة الحب الفضة بينه وبين تحية، هذا الحب الذى لم تتع له ظروف الحياة القاسية فرصة التفجع، ففي عالم الشهانبيات الغريب أصبح الحب مستحلاً كما كتب صقر في آخر كلماته قبل الموت.

بعد هذا العرض التحليلي لرواية أحد زغلول الشيطى الأولى، أود أن أترى قليلاً عن بعض ملامح هذا النص الأدبي، وأمام شخصيته الأساسية الطالعة من حضيض الفاع الاجتماعي الصرى. فلست هنا أمام كادح الحسينيات النبيل، ولست أمام بطل المستينات المتكفى على ذاته، وإنماحن أمام شخصية مزدحمة بتناقضات الشهانبيات الجديدة، وبإفرازات السبعينيات الفاصلة بالتوتر. شخصية تغلى إلى ساحة الأدب العربى في مصر غوذجاً جديداً، اتفوق أن تعرف في قابل الأيام على تنويعات ثرية له. هذا البطل الجديد المازم الذى سنم النصائح والشعارات البراءة، ونزل إلى حضيض الواقع يعاني من تناقضاته. هو حقاً ابن الشهانبيات الفج- فإذا كان جيل المستينات هو جيل تخمر حلم الثورة المصرية وترثى تناقضاتها، فإن جيل الشهانبيات هو جيل العاناة من صدمة اليقظة على إزاحة الحلم حتى من منطقة الأحلام. صدمة الواقع الجار الكثيب الذى كسر عن أنيابه في سبعينيات الانفتاح، وسوات انسفاح القيم الوطنية التي أفت الأجيال السابقة زهرة مصر في تأسيسها. إنه شخصية تحمل رؤبة الجيل الذى أجهض موت عبد الناصر المبكر وازالة كل رؤاه وأنكاره الاجتماعية حلمه في المستقبل. ومن هنا تقييم الرواية من خلال بنيتها التي تنهض على علاقات التناظر نوعاً من التوازي بين موت هذا الأب الرمزى الكبير، وبين موت الأب الفعلى عجزاً عن الرفاء بالالتزامات أسرته، وفهراً على تردى أوضاعها، وبين ابتدال الأم الرمزية مصر وإبتدال الأم الفعلية في تعبارات عصر الانفتاح. وبين عودة الاستقطاب الاجتماعى المحادى الواقع المصرى، وتوترات الفوارق الطبقية في علاقة صقر بناده، وبين تحبسيد الأباطيل على المستوى السياسى، وتجلياته المتتحققة على المستوى الشخصى، وبين انهيار عالم القيم القديمة التي كانت راسخة، وصدمة تكثير المواجهات الأدبية المألوفة في اللغة والوصف من خلال استعمال بعض الألفاظ النابية. أو وصف بعض المشاهد الإسكندرولوجية التي يتتجنب الأدب العربى الحديث المعرض فيها.

ولا يقتصر التناظر على عالم المعنى وحده، وإنما يشمل علاقات الشخصيات كذلك إذ تقييم الرواية مقابلة واضحة بين صقر ويحيى، بين الفارق في الضجر وحيرة المثقف أو الشاعر الأبدية، وبين المثقف العضري المهموم بالناس من حوله. وبمشاكل وطنه العربى الأكبر، والذي يتنظم معرضاً عن المذايق التي تتعرض لها المخيّمات الفلسطينية، ويعرض فيليماً عن مجازر صبرا وشتيلاً. بين صقر الذى لا يستطيع تفسير تقلبات شعبه الذى يشبع ناصر بالروح والدم، ويستقبل نيكسون ببطبل، ويهرول في الحرب، ويصفن لكامب ديفيد.. ويحطم القاهرة في انتفاضة الجياع. وبين يحيى الرجل الذى يعمل بصبر، ويتحقق أشياء صغيرة ولكن لها معنى. بين صقر الذى لم يعد يراهن على شيئاً ولدى يلوك أحزانه وضجره، وبين يحيى الذى يحاول جاهداً انتزاع صديقه من الآهياير وان كانت يربط بين مصيريهما في النهاية مع كل هذا التباين، فبرغم تناقضهما الكامل ذاك فإن كلاً منها حقيقة، وربما كانت هذه المحقيقة هي التي وحدت بين مصيريهما. فموت صقر يقابل نوع من الموت النسبي ليحيى من خلال اضطراره للهجرة من الواقع الذى

اختص له، والذي طمع الى القيام بدور فيه. وهناك أيضا نوع آخر من التناقض او التقابل الواضح بين ناقد ومحبته: اذ تنتهي كل منها الى طبقة مناقضة للاخرى، ولذلك كانت رؤية كل منها للعالم والآحداث مقابرة لرؤية الأخرى، فإذا كانت ناقد قد أقام علاقة عشق حادة مع صقر تسم بالشهوانية والعنف، فإن علاقة حب مع يحيى أفالاطرنية هادئة، او اذا كانت علاقة ناقد بচقر تفوم على صراحة المواجهة، فإن علاقة حب يحيى بحبها تنهض على غثيب المواجهة او الهرب منها وذاك كان في علاقة ناقد بচقر كثير من «الفيتيشية» الفاضحة، فان حب تحية من نوع الحب المكتوم الذي لم يفصح عنه، والذي يتمس بلغة التعبير الخاصة عن المودة في عالم الفقرا، حيث يعادل فيه اعطاء الشخص قطعة هريرة رسالة غرامية، ومع ذلك فقد التقى مصبرهما في الفقدان، حيث فقدت كل منها حبيبها لسببين متسابعين، وهذا التباين مع الروحدة هو أحد العناصر التي تكسب رؤية هذه الرواية خاصتها وصلابتها لأن تصير الشخصية في هذا النص قوانينه ومحدداته الاجتماعية.

وحتى تكمل أبعاد عملية التناقض بين الشخصيات لابد أن تدرك الدلالات السياسية الثاوية في حياة صفر والتي تتجسد لنا من خلال ذاكرة النص الداخلية. وهي ذاكرة ذات طبيعة تاريخية- اجتماعية على الصعيد الزمني وساحليـةـ حضـريـةـ على الصعيد الجغرافـيـ لاـ فيهاـ التـارـيـخـ مجرـدةـ ولكنـ فيـ تـصـافـهـ مـاـ يـمـ وـقـاعـ حـيـاةـ الشـخـصـيـاتـ وـأـحـادـنـ النـصـ،ـ وـلـاتـرـدـ فـيـهاـ الـامـنـ خـالـلـ هـذـاـ الجـدـلـ الدـائـمـ بـيـنـ الـمـيـتـيـبـ الـسـاحـلـيـنـ؛ـ دـيـاطـاـتـ وـرـاسـ الـبـرـ،ـ وـالـمـيـتـيـبـ الـاـمـ؛ـ الـقـاهـرـةـ.ـ وـمـنـ هـنـاـ لـمـ تـكـنـ مـصـادـفـةـ أـنـ تـرـقـيـتـ الزـوـاجـ الـذـيـ اـنـجـبـ صـفـرـ كـانـ فـيـ وـقـتـ «ـخـرـوجـ الـطـلـبـ وـالـمـالـ يـنـادـنـ بـالـبـيـزـ وـالـخـرـبـ»ـ هـكـذـاـ يـوـقـنـ النـصـ الـحـدـثـ بـدـلـاـ مـنـ الاـشـارـةـ الـىـ فـيـبـرـاـيـرـ ١٩٤٦ـ وـأـنـ تـرـقـيـتـ عـلـاقـتـهـ بـتـاـهـدـ بـدـرـ كـانـ قـبـلـ خـرـوجـ الـفـقـراـ إـلـىـ شـارـعـ الـفـاهـرـ،ـ يـتـظـاهـرـونـ وـيـكـسـرـونـ،ـ بـعـدـ الـاعـلـانـ عـنـ زـيـادـ اـسـعـارـ الـبـيـزـ بـدـلـاـ مـنـ الاـشـارـةـ الـىـ ١٩ـ١٨ـ.ـ يـاـنـيـرـ ١٩٧٧ـ وـيـتـحـدـثـ عـنـ فـتحـ الـىـ عـصـرـ الـانـفـاثـ،ـ اوـ خـرـولـ بـورـسـعـيدـ الـىـ مـنـطـقـةـ حـرـةـ،ـ وـاـنـاـ يـجـسـدـ هـذـاـ كـلـ عـبـرـ التـعـلـيـقـاتـ غـيرـ الـبـاـشـرـةـ عـنـ الـدـيـنـ خـسـرـاـ الـبـلـدـ عـلـىـ الـفـقـيرـ،ـ وـالـذـيـنـ خـلـقـوـ اـسـعـارـ الـطـلـبـ عـلـىـ السـلـعـ الـاـسـتـهـلاـكـيـةـ «ـالـوـادـ اـبـنـ يـقـولـ عـاـزـرـ فـيـدـيـوـ يـاـبـاـ فـتـحـ دـمـاـغـهـ،ـ بـورـسـعـيدـ أـفـسـدـ الـدـيـنـ»ـ هـكـذـاـ يـزـرـخـ الـصـرـبـوـنـ لـيـاتـهـمـ،ـ لـاـ مـنـ خـالـلـ التـارـيـخـ الـمـجـرـدـ،ـ وـإـنـاـ يـتـحـوـلـ الـمـجـرـدـ الـىـ مـحـسـوسـ لـهـ عـلـاقـةـ حـمـيـةـ بـالـشـخـصـيـاتـ وـوـقـاعـ حـيـاتـهـ الـيـوـمـيـةـ.

ويتـأـثـرـ هـذـاـ التـهـيـعـ عـلـىـ صـعـبـ الـبـنـيـةـ الـرـوـاـيـةـ لـلـتـجـرـيـةـ استـخـدـامـ المؤـشـرـ الزـمـنـيـ الـذـيـ يـتـجـسـدـ فـيـ التـارـيـخـ المـدـونـ فـيـ صـدـرـ كـلـ قـسـمـ كـتـبـحـدـيدـ لـلـمـحـرـرـ الزـمـنـيـ الـذـيـ يـتـصـرـكـ حـولـهـ القـسـمـ،ـ وـلـكـنـ قـرـكـزـ حـولـهـ لـايـحـولـ دونـ الغـرـصـ مـنـهـ إـلـىـ قـيـمـانـ الـمـاضـ.ـ اوـ التـقـدـمـ بـعـدـ صـوبـ الـمـسـتـقـبـلـ بـفـنـنـ الطـرـيـقـةـ الـتـيـ يـحـدـدـ بـهـاـ الـاسـمـ الـصـورـ الـقـصـصـيـ وـوـجـهـةـ النـظـرـ دـوـنـ أـنـ يـعـنـيـ الـانـحـصارـ فـيـ إـطـارـ الـشـخـصـيـةـ الـرـوـاـيـةـ.ـ وـبـرـغمـ تـعـدـدـ الـشـخـصـيـاتـ وـتـبـاـيـنـ الـمـرـكـزـاتـ الـزـمـنـيـةـ فـانـ الـنـصـ كـلـهـ مـعـرـأـ زـمـنـياـ وـاـحـداـ هـوـ بـوـبـ موـتـ صـقـرـ،ـ وـمـحـورـاـ اـنسـانـياـ وـاـحـداـ هـوـ شـخـصـيـةـ صـقـرـ نـفـسـهاـ.ـ وـعـلـىـ صـعـبـ الـبـنـيـةـ الـرـوـاـيـةـ استـخـدـامـ الـأـصـرـاتـ الـمـزـوـلـةـ غـيرـ الـمـتـخـالـلـهـ.ـ ذـلـكـ لـاـ بـعـادـ الـحـدـثـ الـمـخـتـلـفـ فـيـ هـذـاـ النـصـ الـجـدـيـدـ لـاـتـسـفـ عـنـ نـفـسـهـاـ فـيـ وـجـودـ وـاحـدـ مـتـكـاملـ،ـ وـاـنـاـ مـنـ خـالـلـ تـرـاكـمـ الـبـرـيـاتـ وـتـشـابـكـ الـرـوـىـ وـالـتـارـيـلـاتـ،ـ وـهـذـاـ هـوـ مـاـ يـجـعـلـ اـسـلـوـبـ الـأـصـوـاتـ اـوـقـ اـسـالـيـبـ لـبـلـورـتـهـ.ـ وـالـرـاـقـعـ اـنـ مـنـطـقـ الـبـنـاءـ فـيـ النـصـ كـلـهـ هـوـ تـقـدـيمـ الـأـشـيـاءـ،ـ بـعـدـ تـعـرـيـفـهـاـ مـنـ عـنـصـرـ الـتـوـقـعـ اـيـ تـقـدـيمـ الـلـحـظـةـ الـحـاضـرـةـ وـقـدـ أـصـبـحـ مـاـضـيـاـ تـعـرـفـ مـسـتـقـبـلـهـ،ـ وـبـالـتـالـيـ لـاـنـيـ أـحـدـهـ كـرـقـانـ،ـ وـاـنـاـ كـحـبـيـاتـ فـيـ تـارـيـلـ مـسـارـ الـحـدـثـ،ـ فـلـاـ تـعـرـفـ عـلـىـ صـقـرـ،ـ اـبـدـ اـنـ نـعـرـفـ خـيرـ وـفـانـ وـلـاـ تـقـابـلـ

ناهد وجهها لوجه الا بعد أن تجترف او تحدس تفاصيل الدور الذي لعبته في الاجهاز على صفر تعرف عليها من منظور الضحية بعد أن استمعنا الى كل صنوف الاتهام التي وجهت اليها وحملتها مسؤولية موت صقر، فتجد أن الضحية هي التي تقدم لنا أدلة براءتها، بل ان الرواية في استخدامها لهذا الاسلوب حاولت أن تجعل من الفضاء الروائي نظيرها للفضاء الواقعى الذى تصدر عنه. ومن هنا كانت نسبة الأصوات التى تنتسى إلى القاع الاجتماعى ثلاثة أضعاف تلك التى تنتسى إلى الطبقة الموسرة الجديدة، فهناك صقر ويحبون وتحبهم فى مقابل ناهد، بل لقد جعلت لصوت صقر التصبيب الأكبر من حيز الفضاء، الصci. لأن لاشكاليته الخط الكبير فى مقابل الرواية هذا الرجل المسخ الذى يظهر فى كوابيس صقر ويقدم له ورودا غريبة سامة بكل ما ينظرى عليه من دلالات سياسية.

ويقى بعد ذلك الاشارة الى مجموعة العلاقات النたصية الفاعلة فى هذه الرواية الجديدة من (صراء، التيار) لدينور بوتساتى أو «اللعبة الصغيرة» لابراهيم أصلان (ذنب البوادي) لهيرمان هيسه. ولكن أبرز علاقاتها، وأذكرها انصاحا عن نفسها هي علاقتها مع رواية جيمس جويس الجبلية (صورة الفنان في شبابه) التي تقيم معها الرواية حوارا تناصيا غنيا بالابحاثات، وهو حوار يهدف الى الكشف عن بعض الأبعاد الدالة فى (ورود سامة لصقر). من حيث أنها صورة أخرى لفنان آخر، فى عصر آخر ومجتمع آخر من ناحية، ومن حيث أنها تعمد الى منهج فى الفصل يوشك أن يكون نقىض منهج جويس وان تخدم معه فى منطقة رواية الأحداث من منظور الماضي، وتقدم العالم وقد استنقذتهذاكرة من برائى الموت. فإذا كانت رواية جويس متربعة بالوصفت فإن رواية الشيطى شديدة التقتز فى جانبها الوصفى، وإذا كان جويس يتبع تفاصيل حياة بطله فى هذه، فإن الشيطى يطارد شطايها تلك التفاصيل فى تعجل لاهث. وإذا كان ستيفن ديدروس حبيبا فى مواجهة العالم فإن صقر عبد الواحد كان تقبضاه الكامل فى التعامل مع عالمه المنشغل بالفظاظة والعنف، وإذا كان ستيفن يحن الى البروب من مواجهة العالم، ويذكر بتحنان لحظات ابداعه بالمستثنى بعيدا عن بقية تلاميذ المدرسة الذين كانوا يمطرون به بالاغاثات فإن صقر ينخرط بهم فى بليل العالم. وإذا كان حب النساء من الأمور التي اشتبت بها ستيفن بحياة ستيفن فى البداية فإن هذا هو ماجرى لصقر منذ بوادر الشباب. وإذا كان موت الزعيم الإيرلندي الكبير تشارلز ستيفارت بارنيل (١٨٤٦ - ١٨٩١) يحرى نفسه فى ذاكرة ستيفن فإن موت الزعيم المصرى الكبير جمال عبد الناصر يترك أيضا ميسسه الواقع على كل تفاصيل حياة صقر، كما أن الاستقطاب الحاد الذى تنتطري عليه رواية جويس بين موقف أبيه المؤيد لافكار بارنيل، و موقف عمته المناهضة لها، هو نظير الاستقطاب الذى يمثله فى هذه الرواية موقفا يحيى وناهد أو بالآخر موقف طبقتهما من رؤى الزعيم المصرى الكبير وموافقته السياسية. ومثل ستيفن كذلك كانت المرحلة الجامعية هي مرحلة التضung الفكري، والمساوايات المقلقة، وتدمير الروايسى القيمية، أما علاقات صقر بيعنى من ناحية وبنادق من ناحية إخرى فانها توازى علاقات ستيفن بدادين ولپيش من ناحية وباياما من ناحية آخرى، كما أن علاقة ستيفن باياما بما فيها من شد وجذب وعقد ذنب وتتر علاقته صقر بنادق. أما علاقة ستيفن ايرلندا فإن فى توتراتها الكثير من علاقة صقر بمصر، كما أن مبارحة ستيفن لايرلندا بلا عودة هي قرين مبارحة صقر للحياة أو مبارحة يحبى للوطن للعمل فى قطر، بعد أن أخفق كل منهما فى تحقيق حلمه فى الخلاص «بالهروب فى السفن الشراعية المبحرة نحو بلاد بعيدة».

تدعيات حول ورود صقر السامة:

## كيف نوش الملح للولادة الجديدة؟

خليل الخليل

عندما يولد مبدع جديد علينا أن نحتفل به، أن ندق له الصنجر وبنهال، لأن ولادة مبدع في هذا الزمن الرديء طلقة ضد الاستهلاك، وفعل جهادى ضد بشاعة البروبية التي تحاول بشراسة غريق ماتيقى من قيم الإنسان - ذلك لأن الابداع فى أى عصر أو زمان هو تساوى مع حركة التاريخ الصاعدة، هو ارتباط بقضايا الناس ومصالحهم، ودفاع عن نبل الأزاده البشرية

وحين يكون المبدع روائيا، علينا أن نحتفى به مرتين كما كان العرب يحتفلون ببلاد شاعر جديد، لأن الرواية ليست فحسب ملحمة البروجوازية كما أراد لها لوكياثن... بل هي ملحمة العصر، هي الجنس الأدبي المفتوح على أفق فسيع، على أفق المستقبل  
فإذا كان هذا الروائي مصريا فلنحتفل ثلاث مرات، وليس من السهل أن يلد الروائي مبدعاً في مصر وهي التي لها مالها في تاريخ الرواية العربية بaganasها وروادها. وإن كان للروس غرغول واحد خرجت أناصيصهم من معطفه، فلمصر معاطفها وللرواية فيها عمالقها، فان تخرج انت، لا طلا لأحد، ولا صوتنا لسابق او معاصر فهذا أمر ليس بالهين، بل أمر يستحق ادحتافه.  
اذن فلنحتفل ثلثا بأحمد زغلول النسيطي، الشاب الدمياطى الذى لم يصل الثلاثين من عمره بعد، والذى اغفتنا «ادب ونقد» الغراء بروايته الأولى «ورود سامة لصقر» فى عددها الرابع والخمسين فبراير .. ١٩٩٠.

بسميه «بيبردا كور» أحلام الحصر؟ فالرجل الخنزير يحول بين صفر والبحر، والبحر وفي فرويد رمز للرغائب الجنسية، بتوسيع دلالته قليلاً يغدو البحر رمزاً للرغائب كلها، لو استطاع صفر النزول رله لذاب الملح الذي يحمله على كتفيه لكنه لا يستطيع، وهو مدرك بذلك، فناهد في الكابوس عجز رقبته او هرواء بمحققه الطبيعي والفكري. يقول «ليتنى كنت شيئاً عيناً، لم استطع ان اكون غير حالم يقع في حب البرجوازيات. أمني ريفية فقيرة ألى من حلقات المدن» وداعياً ايضاً بشرطة التاريخ «والسياسي» لأن رجال عسكرياً حالماً أو مجنوناً حكم مصر لم أصبح عربياً أو نشالاً أو حتى صبي حلاق. تركنا الرجل تشعلن في جبال الهوا ومات، ماذا أفعل»..

ربما يكون من السهل أن نقول إن صفر ليس هو المتحدث هنا بل الروائي نفسه، ومن السهل أن نتهمه باللهم، او على الأقل بـ«بسطigue الشخصية الروائية الى حدود افرازات المادية الميكانيكية ولكن هذه السهولة غير دقيقة. حقاً أن صوت المؤلف عال على صوت الشخصية هنا ولكن ليقاوم انتشارها لينقلها من مجرد شخصية واقعية تكرر في حياتنا اليومية عشرات المرات الى غوّج متبلور الخاصة ، لذا استخدم صيغة الجميع عندما تحدث عن جمال عبد الناصر قائلاً «تركتنا» .. وعاد بعدها الى صيغة الفرد «ماذا أفعل» وبين ضمير «نا» وحرف الهمزة، ترسم استلة جيل ما بعد الهزيمة الموريانية تناقضاته المفرغة (لاحظ الاشارة الى انتفاضة ١٩٦٧ ينابر ثم الى مباركة زيارة السادات الى القدس) .. وصفر ليس شيئاً يأساب يدركها ولكن الفاصح لا يجد الشيوعي ملذاً فهو يترك يعني خلف الذي أوحى لنا بشيوعيته يسافر الى قطر (دون تبرير درامي ضمن سياق الرواية) وينبت هنا سؤال آخر: لماذا يغلق الكاتب النافذة؟

بذلك الموار الذي يتذكره يعني ويذكره على لسان صفر تتعقد أبعاد الشخصية فيلتئم ماهو اجتماعي ونفسى وسياسى بالكل التاريخى الى درجة توحى لنا بأن القاص الشاب يمتلك حساً تاريخياً صائباً، ولذا بدأ حكاياته لنا من آخرها أى من موت صفر لا كحبلة فنية مالوفه فى الشر العرى، ولكن كان ساجحاً مع المصير التاريخي، تكسير وحدة الزمن ليس لعبة ( فلاش باك ) فقط بل هو شهادة على تخرّج المرحلة التي تحكمها الأيدي التشبّهية ويشهد عليها استحالة الحب، ولبيكشf القاتل وأالية القتل واحتمالات الآتي القريب دفعه واحدة، رفضت القتيل فوق صدره باقة ورد إنها باقة الورد السامة التي كان يراها في كوابيسه، ويحيى فكر الملحظة أن ناوله صفر، عندها يكى يعي، وما البكاء في الفن إلا معادل للاستسلام أمام القائم الاجتماعي، وبكاء يعني جاء في ظلام طويل ممتد، مرة أخرى تعلن النافذة

ولأنهم قتلوا «الصغر» فاما كانات الموار مقطوعة.. لذا بنيت الرواية على أقسام موزعة بين ١٨٥ و١٨٠ افسطين، فـ كل قسم يذكر أحد الشخصين، ويستفيد الكاتب بذلكـ هنا من اسكناتيات المونولوج الداخلي في (القصة القصيرة) وفي التداعيات الموارية بين الاشخاص الروائية، هنا أيضاً يتشابك الشكل بالمضمون ليختلاعلاقة عضوية، فانقطاع الموارات وتفاصيل الامكنة وتغير مضامون الزمن من زمن الحديث الى الزمن الداخلي للشخصيات المقتضى في لحظة توترها الدرامية.. كل ذلك يعادل انقطاع الموار بين صفر والآخرين، ويعادل ترثه الأقصى المسند على مسافة الرواية كلها، خلال ذلك أيضاً تكتشف الشخصيات الأخرى من خلال علاقتها بـ صفر لامن خلال علاقاتها الخاصة، وهذا طبيعى فـ كل ما يحدث

باختزال كبير لا يتناسب معه أيام وإن اختصر في اعماته مساحة كاملة من الوطن. اذ نسجت الرواية علاقاتها الداخلية ضمن دائرة الموت ولهذا لم يكن هناك حضور للسكان، فلامكان للعيتين، لانعيمهم البيوت أو المساجد والشطان وبالتالي غابت علاقته الشخصية بالمكان وحيوية تلك العلاقة، أما الأماكن الموجدة فهي مجرد تشرفات للمكان وليس مكاناً بالمعنى الحقيقي، للاحظ مثلاً العبارات التالية:

«في الشوارع الضيقة ذات البلاط المتكسر» (جملة واحدة وينتهي الحديث عن طريق المقبرة أو القرية ولنلاحظ كلمتي «(ضيقـةـ منكسر)»

«كانت راحنة المجاري تفوح وكأن الهراء بطعم المزاء، خرجنا إلى النيل، كان بركة راكدة»  
كنا معاً وسط شباب القاهرة. قال صقر «ضع يدك في بيدي» خاف أن ينبه أحدنا عن الآخر. قال إن المصابيح ذات ضوء مظلم وأن لاسمه ولا ينبع لأقمار...  
وزد على ذلك العديد من الجمل الأخرى التي ترسم تصور المكان كأنكاس لتشوه الداخل الإنساني، ولعل هذه العلاقة بين الإنسان والمكان في قصة «ورود سامة لصقر» تكون موضوعاً لدراسة مستقلة.

في حوار أجريته مع الفنان التشكيلي المصري زهران سلامة في دمشق سالته عن ملجم الموت الخفي، الرابعين في ابتعاد لوحاته رغم أنها لاتتناول الموت كموضع مباشر، فالموت حاضر في انتهيالات الخطوط، في تربات اللون، في العلاقة بين الظل والضوء.. تدخل يومها الشاعر أحمد فؤاد نجم قائلاً «الله هو زهران مش مصرى» ؟ فللمصرى علاقة خاصة مع الموت، منذ كتاب الموتى وحتى دهس على قنديل، منذ الأهرامات/ القبور وحتى سرير أهل دنقلا الآخرين.

وفي «ورود سامة لصقر»، يرد أحمد زغلول الشيطى بنا الموت معلناً بمحسارة على لسان بطله «إننا نبكى من الموت لأننا لم نحن كما ينبغي» أم صقر رأت أنه مات لأن الدنيا لم تعجبه، وبعى خلف يعتقد بأن صقر لا يموت إلا إذا كان الموت هو الطريق الأوحد.. فلماذا مات صقر، أهر قدر الشخصيات المشروحة كلها؟ أم هو الذروة التراجيدية التي افتضاحتها المنطق الداخلى للحدث بنسقه الروائى والتارىخي وهما شفان متداخلان عبر جور شفاعة ترسم الشخصية في موقعها الاجتماعى وبيدها النفس والسياسات،

بيداً الشيطى اللعبة بالموت، ويترك صقر يكتب جملتين واضحتين:

الأولى: إن المحب يستحيل

الثانية: الأيدي المشيبة محاصرة..

وعلى صدره كانت باتمة ورورد.. وفي المقطع الخامس يذكر صديقه «صقر قتل فى أغسطس..»، ندماه عصلانه نحو قدره نحو رجل أدمسخ ذى قناع من خزف ويد خشبية فى ورود سامة ، انزل إن قتلته جميعاً على قيد الحياة على استعداد عمره القصير زاروا قتلته فى بيتهما، فى الورشة والجامع والشارع والجامعة فى ذلك الزمن الشاسع المضطرب» ..

إذن يبدأ الكاتب مصرًا أن صقر لم يمت بل قتل قتلا، قتله جه المستحيل للنفخة البروجازية، فورورد البروجازية التي تطارده في كوابيسه سامة وقاتلة. ولكن هذه الرواية لم تعد أحد عناصر الكابوس ورموزه فقط بل تحولت إلى حضور مادي هو بناءً إدراة الجريمة، فعندما فتح الباب صباح التاسع من آب كانت الرواية جائزة فرق صدر صقر، غدا الكابوس مفتوحاً، لم يعد انتظارياً سيكتلوجياً في لحظة نائم شخصٍ، ولم يعد مجرد خطر تتصوره شخصية عصبية فائقة المسماة لكنه أدى دوره بشكل واقعي واضح رأء المزلف والمشيعين والقبراء، وهنا أغلى المزلف الخلقة، فالحب المستحيل وحده لا يقتل وإلا كان الموت رومانسيًا عابراً عافته الأقاصيص منذ ضمور الرومانسية، والمحصار وحده لا يحيي ولا يسمى أن صقر ليس شخصية انهزامية، فهو يضرب أنه عندما تحاول ولوح عصر الاستهلاك كهربيه، وهو ليس مجرد فيشتي مريض يحافظ على الثياب الداخلية لعشيقته لأنها يحافظ مع تلك الثياب بسكن قرن الغزال.. صقر يموت مقتولاً بالرواد السامة، ليس لأن الموت صار الطريق الأوحد أمامه بل لأنه الطريق الأخير الذي أوصله إليه، وفي صوغ الرواية تتدخل سلسلة المحامي الذي يقدم لقارئيه مجريات الجناية تاركاً لهم فرصة إزاحة القناع عن وجه القاتل، ولأنني بآن الكاتب يمارس مهنة المحاماة، وهنا يسوق مرافعته بأدوات الروائي الذي استوعب جيداً مفاصيل المرحلة بين موته عبد الناصر وموته صقر عبد الواحد، ويحدد أماهات الجنحة ودور كل واحد فيهم بلغة روائية مكثفة، تميل إلى الشعرية بل والشعاعية، لأن الفعل برمته يدور بحضور الموت ولذا انسجمت أوليات البناء اللغوي (الشفافية، الكتابة، تنوع الضمائر، بنية الصورة.. الخ) مع متضيّفات الحديث/ الموت، فنمت تلك الأوليات من جزئيات الصورة وتتفاصيلها المتعددة بين مراحل متقدمة من حياة صقر طفلاً وشاباً، بيئتاً وجامعة، مسجداً وبحراً، حباً واصدقاء.. لتصل بنا إلى كلية القول السوسيو- سياسي والسايكلو- سياسي.

اللغة أيضاً تستدعي بحثاً مستقلًا، فالنثر يبقى هو مستردد السر الروائي، والتعاطي نقدياً معه يستوجب تخصيص مجال له، فالرواية الصغيرة ثبتت لنا مرة أخرى أهميتها من خلال امكانية تناولها من أكثر من زاوية إبصار واحدة.

هذه كانت انتطاعات أولية بعد القراءة الثانية لعمل علينا الاحتفاء لولادته ورش الملح له سبع مرات، لعل يستحق ترققاً مطولاً عند كل مسألة من مسائله المتداخلة بين السياسي واللغوي «اللغوي والتاريخي.. الخ». ويستحق بحثه في السياق الروائي المعاصر في مصر العربية لأنه كما أرجح نقطة من أولى نقاط إضافة رواية عقد التسعينات في مصر.

## الحياة الثقافية

---



---

رحيل محمود الشريف: كمال رمزى / اسكندرية كمان وكمان: مجدى عبد الحافظ / دور مصر فى الابداع الفلسفى: د. مجدى يوسف / مشاهدات مسرحية: محمود نسيم / تعليق على تحقين المجالات: أحمد جودة / المرأة فى حياة مختار: سهى وجيد النقاش / آخر الحالين كان: على منصور / **الشروعيون الكتريجية: مصباح نطب.**

غياب محمود الشريفي:

كلنا نعيش في أغانيه

كمال رمزي



عندما جاءت سعاد محمد الى القاهرة، من الشام، لتمثل بطلة فيلم «فتاة من فلسطين»، ١٩١٨، غنت من المانه «القلب ولا العين» و«يابانس اباما.. طالت لبالينا» «هاتوا القلم والقلم.. ياللى نسيتنا».. فكان سبباً في تألقها، شهرتها.

فيها، يعقد ونصف، إنتحل بمحمد عبد المطلب، من صنوف الكورس، الى مطربى الدرجة الأولى، عندما أبرز شخصيته، فى أولى أغانياته، بتسالينى بحبك ليه».. ولاحقاً «أهل الجنة».

وإذا كان محمود الشريفي قد عزز من لمحات ليلى مراد، عندما غنت له «يا ماسفرو ناس هوالك» و«إسال على» و«من بعيد يا حبيب بسلام».. فإنه، بتفهم، وصل بصوت أحلام الى أفضل مستوياته، في «يا عطارين دلوش» أو «يا حمام البر»، حيث ياتي اللحن المتسلن بالشجن، مرائياً تماماً لطبيعة الصوت المقمم بالحنين، وبالتالي تبلو الأغنية سلسة، مؤثرة، نابعة بصدق من الروح، تتسلل الى قلب المستمع بيسر وسهولة، وتتصبح متممة بحضور متعدد.

كان من أقل الناس كلاماً، وضجيجاً.. وأكثرهم موهبة، وعطاء صورته.. لم تنشر كثيراً في الصحف، والمجلات، وبالتالي لا يكاد يعرّفها إلا القلة.. لكن المانه عاشت، وستبقى، نابضة بحضور متعدد، في الوجدان العربي.

محمود الشريفي.. من هذه الفصيلة النادرة من البشر، التي تصنع، بلا كلل، المجد للآخرين، أكثر مما تصنعن لنفسها.. تدفع، بهذا الى القمة، ومقمة الصورة، بينما يكتفى هو بالظل، ويشغل في الكشف عن معادن الأصوات الشديدة، ليقدمها، في أجمل شكل ممكن.

لم يرتبط محمود الشريفي، خلال نصف قرن، بصوت او اصوات معينة.. ولكنه، برحابة، وقدرة على التنوع، وإدراك ملهم لطبيعة التعبير بين عشرات الأصوات التي لمن لها، قدم، بحسن مرتفع لا يُخيّب، أجمل أغانيات سعاد محمد وصباح وأحلام وليلى مراد وشادية ومحمد قنديل ومحمد عبد المطلب وفرايزر أهيد....



وربما تذكر محمود الشريف أغانيه المرحة، المنطلقة، الخفيفة، مثل «بطولاده.. إسمع عوده.. الغراب يادهية سودة» لحامد مرسى، أو «جينا بعضاً لشادية»، أو «دي سككي و دي سكتل» لصباح، عندما قال «الحان أخذت كثيراً من شخصيتي. يملأها المرح وتسرى في عروقها رنة البهجة لا تعرف قالباً خاصاً، فكل حنن كان يشكل قالبه الخاص به الذي لا يتكرر، لقد أخذت الحانى من حياتى الخاصة تمردها على الرتابة، تمردها على إيقاع المواقف وإنتحال شخصية ليست لى».

في «الف ليلة وليلة» أو «أليس الجليس» أو «غانية الأندلس»، إنسمت بترعنها إلى «التعبير» بدلاً من «التطريب»، وهى الترعة التي أصبحت أقوى رسوخاً، فى مسرحيات دارود حسنى الثانية، الأكثر حبوبة وتنوعاً، والتي حققت فى «ليلة كلوباترا» «ومعروف الاسكافي» و«البرنسية».

وإذا كانت الأغنية الدرامية «القصيرة، الثانية والثلاثية، تقدمت من خلال الحان كامل الخلعى، فى الحوار الذى يدور بين الآبطال، فى مسرحيات «كارمن» و«كلام فى سرك» «والثالثة ثابتة»، فإن الأغنية المغيرة عن الموقف، والشخصية، والاتصالات التابيسية، المتطرفة، وصلت إلى قمتها فى أوبريات سيد درويش: «شهرزاد»، «العشرة الطيبة»، «الباروكة»، حيث حققت مستوى لم تصل له الإبداعات فى هذا المجال، من قبل أو من بعد.

تعلم محمود الشريف الكثير من المجازات الأستاذية.. وخرج من المدرسة مبكراً، بعد وفاة والده وزواج والدته من رجل اسم معاملته.. بل وخرج من مدينة الإسكندرية كلها، ليتنضم إلى فرقه فنانيه، صغيرة، تقدم عروضها من أستكتشات ورقصات موسيقى وجولات وأغانيات، فى القوى والغرب والرجع.

وأخيراً، بعد ستين من الطوارى فى زروع ريف الوجه البحري، وصلت الفرقة الصغيرة إلى القاهرة عام ١٩٣٠، فى طريقها إلى ريف الوجه القبلى.. لكن محمود الشريف تسلل منها إلى إحدى صالات شارع عصاد الدين... وإنهى «بابلو» الفنى الخشبة مسرح الصالة، والتي يعرض فوقها، تحت الأضواء الخلابة، نقرات موسيقية وغنائية وراقصة، أجنبية، إلى جانب

والحق أن الشريف ظلم نفس كثيراً عندما وصف مجمل الحانه بأنها تتلئ بالبهجة والمرح.. ذلك أنه، من الواقع حصاده، قدم كافة الألوان، والا فلابن سطع أشد الأغانيات المأواها وزعنها، مثل «يا ليالى العمر معدودة» لشادية، و«يا ليلى كفایة حرام» لفازية أحمد.. وأيضاً، ابن سطع أناشيد المقفرجة بروح الارادة الجماعية، والصمود العظيم، مثل «عائدون»، الذى أصبح اللحن المميز لأذاعة «صوت فلسطين»، أو «يا بانت بلدى.. فورمى وجاهدى وبالرجال»، الذى غدا اللحن المميز لبرنامجه «رباب البوتر» أو «الله أكبر» الشهير، الذى إنخراته الجماهيرية الليبية كسلام وطن لها.

محمود الشريف، الذى جعلنا نعيش فى إنقامه، حتى دون أن ندركه.. من أين جاء.. ومتى؟.. وماهى الينابيع التى إرتوى منها، وما الذى يمثله؟

محمد الشريف، المولود بمدينة الإسكندرية عام ١٩١٢، يمثل مع زكريا أحمد، وأحمد صدقى، ورياض السنباطى، ومحمد القصിبى، وصفر على، التطور الابداعى الحالى لمدرسة الموسيقى الشرقية الأصلية، بعد تنقيتها من شواب «التطريب من أجل التطريب»، التي علقت بها خلال حقبة الحصول الموسيقى وبالبلاد الثانية، طوال القرنين الثامن والتاسع عشر.

فى طفولته، استوعب أغانيات سلامه حجازى ودارود حسنى وكامل الخلعى، وتشبع تماماً بالحان فنان الشعب: سيد درويش.

ولعلك تلاحظ أن أفضل المجازات هولا.. الثالثة، تتمثل فى الألحان التى وضعها كل منهم، فى «الأوبريات».. فالاغنيات التى قدمها سلامه حجازى

«كروان الإذاعة محمد فتحى..، ثم «عذراً، الربيع» وقسم «والراغب الأسم»، وهى من إخراج محمد محمود شبان. وفي هذه الصور الفنانية، وهى على سبيل المثال لا الحصر- تظهر بوضوح، فى المكان، خبرته العميقية بالطابع الخاص لموسيقى المناطق العربية المختلفة، فضلاً عن روحه الشعبية التى أكسبت تلك اللوحات حيوية دافقة، مؤثرة، توافق مع مزاج المستمع.

عاش محمود الشريف حياته متمنياً أن يعيد مجد «الأوبريات»، ولكن، للعديد من الظروف الموضوعية، لم يستطع أن يتحقق أمنيته، كما لم يتحقق أمنيته موسيقى آخر.. وأن كان محمود الشريف قام بتألّفه استعراضات «موال من مصر» الذى أخرجها زكي طليمات تحت سفح الهرم، و«القاهرة فى الف عام» الذى أخرجه فؤاد الجزائرلى على خشبة مسرح البالون.

ومن الواضح أن محمود الشريف، وجد فى الأغانيات التى لعنها للأفلام السينمائىة، بدلاً وتعريضاً لحلم «الأوبريات».. لذلك قدم من خلالها مئات الأغانى التى تجاوزت جدران دور العرض لتنشر فى الشارع، بين الناس جمِيعاً.. وهو، بالنسبة المترعة بثرا التصوفات الموسيقية، كان سبباً فى لمعان عشرات المطربين، واستطاع، برهانة وشفافية، أن يبنَى أجمل ماقفى هذا الصوت وذلك، فصنع المكان على نحو يبرزها، ويصل بها إلى القمة، ووضعها فى مقدمة الصرارة، بينما هو يتوارى سعيداً.. فى الظل.

الفنون العربية.. وقرر، بلا تردد، أن يبقى فى القاهرة، وأن يعمل كمغني فى هذه الصالة أو آية صالة أخرى.

وكما استفاد محمود الشريف من عشرات الأغانيات الشعبية «الريفية»، التى حفظها لها خلال جولاته واندماجه مع جموع الفلاحين، استفاد أيضاً من العروض المسرحية الفنانية التى تقدم على مسارح القاهرة، سواء المصرية، والتى يقدمها نجيب الريحانى وعلى الكسار، ومنسيرة المهدية وجورج أبيض وفاطمة رشدى.. أو «الأوبرات» الأجنبية التى تقدم فى دار الأوبرا، حيث أصبح متفرجاً دائمًا لها... لإنشادها من بين مقاعد المتفرجين، ولكن بين الكواليس، وفي معظم الأحيان، جالساً على أحد مقاعد «الأوركسترا»، إلى جانب صديقه عازف الترميم الشهير، إبراهيم علي، الذى كانت تستعين به الفرق الأجنبية الزائرة.

وكما طاف محمود الشريف، فى القرى، طاف أيضاً، مع فرقة «يديمة مصابين»، فى البلاد العربية، وتعرف فى تونس والمغرب وال العراق والشام، على الوان والحان وأسلوب جديد، وإسترعى الكثير من فنون الفنان البدوى، والموشحات، والدينى، فضلاً عن الأغانيات الجماعية الشعبية، والتي تزدَى فى الأعياد والمناسبات وليلى الأتراح. من هذه المصادر المتعددة، البالغة الشراء، استنقى محمود الشريف معرفته، وحساسيته الموسيقية.. والتى ستظهر، على نحو بديع خلاق، فى اللوحات أو الصور الفنانية التى قدمها لاحقاً، لـإذاعة مصر مثل: «أبن البلد» و«فرح تونس» و«ليالى بغداد»، وهى من إخراج

سينما

## اسكندرية كمان وكمان

### فيلم جديد على السينما العربية

باريس - مجدى عبد الحافظ



حفلت بالشروع والترهان، إذ كانت محاولة لفراغ حياة ذاتية، اعاد القاري تشكيلها مرة اخرى ومن جديد، واسقط عليها ما يشغلها في واقعه المعاصر، بل وما يشغل واقعه المعاصر، واختلطت المحقيقة بالخيال، الطموحات بالاختيارات، والنجاحات باعادة تركيبة السؤال: من ابن البداء مر اخر؟ نشابة الامتحانات الشخصية بالاهتمامات العامة، والمس الفردي الذاتي بالمس الوطني العام.

الحياة بكل تعقيداتها راحداتها التي لا تنتهي، وما يترك فيها اثرا في هذه المخيلة التي تتنقل اللحظات وتتغير الاحداث والأشخاص وتضفي عليها رعليهم اللون الذي تفضله هي والمزاج الذي ترتضيه، تبدو مقنعة احيانا، منطقية احيانا، خارجة عن اي اطار او تحديد احيانا اخرى، او تبدو مجذوبة مفهورة، او حية صادقة، او كاذبة مخداعة.

خلاصة القول تعكس الشعور الانساني بضيقه

مالذى يكن ان يحدث حينما تتحر شخصية دخلة فى اعمق شخصية اخرى تقوم بتقديمها او تمثيلها، او يمعنى آخر إعادة تركيبتها<sup>١</sup> وما الذى يمكن حدوثه حينما تصبح بعد حين هذه الشخصية الدخلة هي المحرر الرئيسى لسيناريو آخر؟ واكثر من ذلك تصبح محطة جديدة فى سيناريو او نهر الحياة المتدقق؟ تطمه وتترك بصمات لها، ربما هادئة وادعة، وربما غائرة جارحة

بهذه التساؤلات وغيرها يخرج علينا يوسف شاهين بفيلمه الجديد (اسكندرية كمان وكمان)، ليترافق فجأة وفى لحظة سدق مع الذات يكتشفها، ويعريها، بل ويلاحقها بالتساؤلات التى لا يجد لها اجابات حاسمة، فيشترك المشاهد معه فى محاولة البحث عن هذه الاجابات الضائعة فى زحام الحياة ووضوئتها وشتت احداثها، ان حياة يحبى ذلك المخرج الذى غيرا على كشفها ونشرها، بل وتقديما فى اول اوتوبوجرافيا سينمائيا عربية، حفلت بالابهار والامتع، كما انها

انه اختناق على المستوى الشخصى الذاتى، لم بعد الا ان فى مقدور يحيى تجسيد احلامه، او تخيل انه قادر على المجازها، او حتى تعديلها فشخصية هاملت تطارده و كانها احدى فانتازمات المراهقة، كما ان شخصية الاسكندر تبدي له فى مثيله الطوطم، حتى عندما يغير موضوعه حين يذكر فى شخصية كليوباترا يتبدى له شيجع، انه الحصار الذى ضربه يحيى على نفسه بنفسه، ولا يحاوِل الانتعاش منه، او حاول الا انه وجد نفسه في نهاية المطاف في نقطة البداية.

ويكتشف يحيى ربه بالصدفة، او ربما لانه حاول تقييم ما حدث على ضوء مراجعة الماضي، يكتشف انه نفسه صورة طبق الاصل لاستبداد الدولة، لقد هيمن على عمره فتش شاشته الاول لاغيا لاعتبارات الاستقلالية والحرية، بل وزاعما انه يشكل معه كل واحد، مخفيا على الاقل من جهةه هذا التمايز حينما يوجهه ويفكر له، ويتصرف له، ربما لانه اكبر والجع، ربما لانه فنان ذو حس مرهف، وربما لانه اكثر خبرة وحنكة، ربما او ربما !!

لكن الم تفعل الدولة نفس الشئ مع الفنانين، هيمنت عليهم، والفت اعتبارات حريةهم واستقلاليتهم وقامت بتفصيل وإصدار قانون لا يحب لهم بصلة، اليس هذا استبداد ولا ديمقراطية في الحالين؟ هكذا ترى من خلال النابلوه الفنانى الراقص الذى لم ينفعه البعد التاريخى الفرعونى والذى يمكنه ان يتحمل اشارات وإيحادات ذات مدلول ومضى، اذا يخرج الكهنة بهم بالقرة ويفرضوه على الناس فرضا، ضاربين بعرض الحائط كل الاعتراضات، وساحقين برجالهم لدى نقد او رفض، الم تضيّطـ تحيى المشاهدونـ يحيى نفسه منها بالذعر لهذا الله !! ثم لماذا يفترض خيال يحيى ان يكون هذا الله مشابها لعمرو؟ ربما اراد الانتقام منه حينما استقطع عليه تهمة الاستبداد، او السكوت والصمم، او ربما عدم الاشتراك فى الاعتصام على الرغم من ان الدافع من وراء اشتراك يحيى فى الاعتصام هو احساسه المتذبذب: بلا الاراء، نسيان عمرو او لقاء صدفه فى الاعتصام، هو كل هنا فى نفس الوقت ملا، نسيان، لقاء !! ومحاولة الانتقام الذى يختلجها نوع من الحب،

وقرته، وبشرائه وفقرة، بيهوسه وعقله. فى ظل هذه التخلفية، ومن خلال هذا الشابك والتعقيد يتابع يحيى خطيط واضح يكشف عن طريقه كل هذه الاعتصامات ولكن باقتدار وابداع غير مسبوق، إلا ان الجديد الذى يكتشفه يحيى هو ان ملحنته تلك وال التى تجسست عبر مثيله المفضل «عمرو» لم يكن لها ان تخرج بهذه الصورة الرائعة، لولا تجسيد عمرو لها بصورة جعلت يحيى يشتغل بإعجابها وحماسها، بل وثقة ادرك يحيى بحسه الفنى الرهف ان الفتى ربها ادى الدور اروع ما اداه يحيى ان تكون عليها حياته !!

ولعل هذا هو الاحساس الاول الذى جعل من يحيى يخلط فيما بين نفسه الشخصية بكل عوره ومسارونه وبين نفسه المثالية المتخيلة التى صنعتها عبر فيلمه وكان يريد ان يكون عليها. هذا الاحساس القصامي هو نفسه مادعا يحيى للتسكع بشخصيته المثالية التى جسدت كل طموحات الماضي وأماله، بل واكثر من ذلك جسدت حلم يحيى فى التسلل التمزق، واصبحت حياة يحيى الاصلية التى خلت من التمشيل الا فى القليل النادر، تعرض على صعيد آخر، بشخصيته الأخرى المثالية باروع ما طمع اليه (ربما يبرر هذا حرص يحيى على ان يحصل عمرو على جائزة الممثل الاول لمهرجان «كان» عن ادائه فى فيلم (اسكندرية ليه) لعلها مرأة عجيبة تنظر اليها لا لكن تعكس صورتك كما هي فى الواقع، ولكن تعكس صورتك كما تحب انت ان تراها، هناك اروع من هذا!! الا ان يحيى يكتشف فجأة، وفي خضم حلاوة الحلم، انه ليس بشخص واحد، ولا إرادة واحدة ولا تفكير واحد، ولا عالم واحد، حين يرى صورته الشخصية او هويته المثالية تتمرد عليه، تختار منه، وترفض ان تظل مجرد انعكاس لصورته المثالية. ترفض طمراحاته واحلامه مهما عظمت حتى ولو كانت تجسيد دور هاملت، وربما لان التجسيد هنا سيكون كما كان من قبل لحساب آخر ربها !! إلا ان الاكيد هو ان مرأة يحيى قد تكسرت، حاول بكل السبيل إعادة نفسها وتركتها إلا أنها ابت ورفضت. هنا الواقع الجديد الذى لم يفكر فيه يحيى من قبل كان وقوعه عليه اليمى مؤلما،



تصميم الفنان صلاح عنانى

اضغى على الاحداث حبيرة خاصة وقد ظهر الفنانون على طبيعتهم وهم يجسدون مطلب من المطالب الديقراطية، وما اصدق اللقطة الحية للفنان الكبير محمد توفيق وهو يشدو بلادي بلادي ..

- \* تمثيل الفنانين لاكثر من دور في نفس الفيلم ظاهرة جديدة، استخدمها شاهين باatar، اذ الفت بطلال الحلم على الحقيقة.
- \* المخرج الكبير توفيق صالح، لم يكن مثل، وكان على طبيعته تماما كالفنانة القديرة نعيمة كاريوكا.
- \* تفوقت يسرا بصورة ملتفته، والبنت في هذا الفيلم أنها قادرة على تمثيل كل الأدوار.
- \* الرجيم الجديد عمرو عبد الجليل، اتسم اداؤه بالاقتناع، اذ لم يك طبيعيا، ولكن اعطى الاحساس دائما بأنه يمثل دورا، وهذا لا يقلل من انه خامة جديدة ومتمنية.
- \* عبلة كامل كما عادتها دائما، ثبتت المرأة تلو الاخرى انها قناعة مرتفعة الحس ومتمنية، فعل الرغم من صغر أدوارها الا انها بطبعتها وتلقانيتها تحضى على المشهد عمقا وابعادا جديدة.
- \* حسنه فهمي حافظ على طبيعته التي يزدلي بها سائر أدواره.
- \* اثبت يوسف شاهين في هذا الفيلم، ان السينما العربية خسرتهـ في الفترة الماضيةـ كمثل، اتسم اداؤه بالقلقة والحضور، كما اكد ايضا ان شخصية قناري في «باب الحديد» لم تكن استثناءـ ببل من الممكن تكرارها طالما ينبع العطاء باقـ.
- \* ويعينا عن التنشية العالمية والمرقية المتمنية التي يشقن شاهين استخدام أداتها مع فريقه الفني فالفيلم في مجلمه جيد ويطرح موضوع جديد على السينما العربية.

تلصحها في لاشور يحيى، عند إختياره للابتعاث وجده عمرد الشـ تبدو عليهـ الصرامة والجدية حتى عندما يرقصـ. ايضا في محاولة تاكيدـ على انه ما زال قادر على العطاءـ الفني المترفع فهو قادر على الفنانـ، مثلاـ هو قادر على الرقصـ والتمثيلـ، انه يستطـع المجازـ طموحـاتـ الماضيـ المفتقدـ وحـدهـ دونـ معونةـ عمرـهـ. ولاـ يحيـيـ عنـيدـ بلـ ومستـيدـ بالرأـيـ فلاـ يـدـوـ انهـ قد دعـيـ مـاـدارـ فيـ حـلـهـ الـلـاشـعـورـيـ، ولاـ ماـ حـارـلـ نـادـيـةـ المـشـلـةـ الشـابـةـ التـىـ قـاـبـلـهـ فـىـ الـاعـصـامـ اـنـ تـوـكـدـ لـهـ. فـنـجـدـهـ يـلـقـىـ بـالـاتـهـامـ عـلـىـ اـمـوـالـ البـرـتوـ دـولـارـ فـىـ اـفـسـادـ النـفـنـ والنـفـانـينـ، وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ صـحـةـ هـذـاـ الـاتـهـامـ نـاـماـ الاـ اـنـ يـظـلـ فـىـ حـالـهـ هـوـ نـصـ المـقـيـفـ.

والقضـيةـ التـىـ بـطـرـحـهـ الفـيلـمـ هـنـاـ بـالـغـةـ الـخـاسـيـةـ والـتعـقـيدـ، قالـ ايـ حدـ يـكـنـ انـ تـصـلـ عـلـاـقـةـ المـخـرـجـ بـالـمـشـلـ، عـلـىـ كـلـ الـسـتـرـيـاتـ، خـاصـةـ مـاـ يـعـلـمـ مـنـهـا بـالـبـعـدـ التـنـفـسـيـ، باـعـتـبارـهـ بـعـدـ دـالـلـيـ بـتـرـجمـ الـعـلـاقـاتـ الـاـخـرـىـ، وـيرـتـقـىـ بـدـلـالـاتـهـ فـىـ اـنـعـكـاسـاتـ اـنـعـمـالـةـ عـاطـفـيـةـ وـاخـرـىـ سـلـوكـيـةـ، بـعـضـهاـ شـعـرـويـ وـاعـنـيـ وـبـعـضـ الـاـخـرـ مـنـهـاـ لـاـ شـعـرـويـ باـعـتـبارـهـ وـلـيدـ الـلـازـعـيـ. وـرـغمـ تـداـخـلـ مـوـضـعـ اـعـصـامـ الـفـنـانـينـ مـعـ الـمـوـضـعـ السـابـقـ، الاـ انـ الـمـرـضـ السـابـقـ يـطـفـيـ عـلـىـ الـاعـصـامـ، وـيـبـدرـ الـاعـصـامـ هـنـاـ اوـلـاـ كـمـحاـولـةـ لـلـهـرـوبـ (ـالـزـوـغـانـ)ـ مـنـ صـفـحةـ الـقـيـفـةـ الـوـمـزـلـةـ، اوـ مـواـجـهـةـ اـجـاـبـاتـ الـاـسـتـلـةـ الـكـثـيرـةـ الـمـطـرـوـحةـ، كـمـ اـنـ يـبـدـوـ ثـانـيـاـ وـكـانـهاـ مـحاـولـةـ اـخـرـىـ لـلـتـخـفـيفـ مـنـ اـنـ الـلـاتـيـةـ الـمـفـرـطـةـ وـالـتـيـ طـفـتـ عـلـىـ الـمـوـضـعـ، بـحـيثـ تـنـقـلـهـ اـخـرـىـ عـامـهـ. ذـلـكـ عـلـىـ الرـغمـ مـنـ اـنـ الـفـيلـمـ يـنـتـهـيـ بـتـرـجمـةـ تـحـيـيـ اـلـىـ نـضـالـ الـفـنـانـينـ الـدـيـقـراـطـيـ منـ اـجـلـ الـمـطـالـبـ بـحـقـوـقـهـمـ.

وـبـعـدـ اـنـ اـحـدـ الـفـيلـمـ التـىـ حـارـلـ قـرـاءـهـ مـعـاـ، سـتـرـقـتـ عـنـ مـلـاحـظـاتـ عـامـةـ:

\* وـظـفـ شـاهـيـنـ فـيـ فـيـلـمـهـ عـدـيدـ مـنـ الرـمـوزـ وـالـأـيـامـاتـ، بـشـكـلـ يـجـعـلـ المـشـاهـدـ فـيـ حـالـةـ يـقـظـةـ دـائـشـ وـتـركـيزـ شـدـيدـ، وـذـلـكـ مـنـ خـلـالـ التـابـلـوهـاتـ الـفـنـانـيـةـ الـرـاقـصـةـ وـالـتـيـ اـضـفـتـ نوعـ مـنـ الـاسـعـارـاضـيـةـ الـمحـسـودـةـ عـلـىـ الـفـيلـمـ.

\* اـسـتـخدـامـ تـسـجـيلـ حـقـيـقـيـ لـلـاجـمـاعـ الـعـامـ لـلـفـنـانـينـ

## قراءة

### «دور مصر في الابداع الفلسفى»

### التراث من أجل المستقبل

د. مجدى يوسف

ولعل ذلك ما حاوله بصورة غير مباشرة، وبالنسبة لمرحلة لاحقته من تاريخنا الابداعى، الدكتور يوسف زيدان عندما عرض نظرية ابن النفيس فى الدورة الدموية، واكتشفت من خلال تحقيقه لنص ابن النفيس أنه لم يكتشف الدورة الدموية الصفرى وحسب، كما ذهب إلى ذلك من سبقه من مؤرخى العلم العرب (ماكس مايرهوف، الألمانى الجنسية، والتطاوى والراحل بول غليوبوجى المصرى)، وإنما عرف ابن النفيس الدورة الدموية الكبيرة كذلك، وهذا انتربت له المذكورة بين المخلوق مدانعة بعراوة عن ضرورة النظر إلى مستقبل العلوم لأن نظره يعين مثالية إلى تراثنا العلمي لنعزى أنفسنا عما نحن عليه في الوقت الراهن من انحسار للابداع، والحقيقة أن هذه الاشكالية تستحق أن تطرح في رأيه على مستوى أكثر من مؤرخ واحد، فهي مشكلة المشكلات في تسمية إبداعنا في كافة فروع الشخصيات، وليس في العلم وحدها، ذلك أنني أعتقد - والكلام هنا لكتاب هذه السطور - إننا نفتقر أشد الأفتقار إلى معرفة علمية دقيقة لتراثنا العلمي حتى نستطيع أن ندعى لمستقبل أبنائنا في هذا البلد إبداعاً علينا متميزاً لا يعود علينا وحدنا بالغير، وإنما يمكن أن يتجاوز بالفعل أزمة الابداع عند من تعودنا أن نتفق عليهم انتاجهم العلمي دون أن نحاجل أن نتعرّف على

عالج مؤخر «الجمعية الفلسفية المصرية» بجامعة القاهرة «دور مصر في الابداع الفلسفى» ابتداءً من رسالات الترجيد في وادى النيل، وعبرها بتراث العلم عند ابن النفيس، حتى بلغ المصر الحديث باشكاليات فلسفة العلوم والفنون والأداب المصرية فيه، وفي الوقت الذي قدمت فيه دراسات يغلب عليها الطابع التاريخي المصحح لبيانات الترجيد على أرض مصر لم تناقش بصورة متعمقة نظريات الترجيد الشائعة عالمياً، سواء كانت تلك التي طرحتها فرويد في كتابه «موسي والتراجيد» من مدخل التحليل النفسي، أو تلك التي تتناولها أنور عبد الملك في ثنايا رسالته الدكتوراه بالرسرين، والتي تعتمد على بعض التفسيرات المادية التاريخية لظاهرة الترجيد على أرض مصر صدوراً عن ضرورات الرى التهرى الصناعى، وكيف أدت هذه الضرورة الدنبوية إلى تشكيل وصياغة أولى إبداع الترجيد على أرض مصر القديمة.

المقينة أننا كم فئينا لا يمكن هذا المؤخر مجرد عرض لإبداع الأدكار على أرض مصر، وإنما أن يمكن له هو نفسه إبداعه المتميز في تفسير هذا الإبداع انطلاقاً من أرضيته المجتمعية الثقافية، ومن ثم اختلافاً وغايراً عن تطبيقات الغير حول تراثنا الابداعى.

مجملة، من مجرد التوصيف الخارجي لظواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابراً، لرقماتها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لا ينبع وعيًا، وهناك لا يتشكل في فعل، وفعل لا يترافق في خبرة، وأصبح السياق الثقافي العام، وقد هيمنت القيمة الإعلامية لا الابداعية، موجهاً إلى المقدد لا إلى الدور، ومحكمًا بالتوارد في اللذات والجماعات وبالقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشككة لتجربة والمنامية في مسار.

ومسرحيًا يمكننا تلمس ذلك في شروع اخلالات الأساسية في وضعية الجمهور على المستويين النفسي والاجتماعي معاً، وفي هيكل الفرق الفنية والإدارية، واليات صنع العروض وفق مواصفات ميجاريه، تضع الكم الشاهد معياراً وحيداً، وتلجم إلى التبجع، الدجاج الذي يبيض جمهوراً، وفق تعبير فاروق عبد القادر، وتبصر العرض المسرحي، الجماعي بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة-المثل-المستغرق كلية، بدوره، في محاولات إلاضحاك لتصنيع العقلية المسرحية بتكاملها أقرب إلى النوعات الهزلية.

في تلك المناخات - ماذا يمكن أن يحدث التليفزيون العائد بعد فترة انقطاع إلى الانتاج المسرحي؟

.....

سرف نلاحظ، أبداً، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إشارات توضيحية، تتمثل الأولى في الاجتماع الذي يكاد أن يكون منعقداً على تقدير غربة مسرح التليفزيون في فترة السينين باعتبارها غربة سلبية ساهمت في صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودي مثلاً) فإن الجميع يؤكدون على فساد تلك التجربة مشيرين إلى دورها في الانحراف بالصيغة المسرحية إلى الهزلية والترعنات الفنانية، بل إن بعضهم، في سياق الاشارة إلى فكرة إنشاء مسرح التليفزيون يذهبون إلى أنه تكون في إطار تنافس بين وزير الثقافة والاعلام وقتلة (ثروت عكاشه، عبد القادر حاتم)، حيث يذهب فوزاد دواه في «تخربي السرح المصري» إلى أن نشأة فرق التليفزيون جاءت

أسسه الفلسفية يله أن تعيد النظر فيها، ومن ثم نفككها ونعيد تشكيلها ليس انطلاقاً من ماذجها هي، وإنما تأسيساً على أرضيتها نحنـ فما هي تلك الأرضية الفكرية الفلسفية التي تميز بها الإبداع المصري والعربي عن «الابداع» الغربي في صورته المهيمنة على عالم اليوم؟

الاجابة على هذا السؤال تفرض علينا أن نعود للدراسة الثانية الدقيقة لتراث الابداع العلمي في بلادنا قبل أن صرنا ننقل «ابداعات الغرب» ونترجم بها في العصر الحديث بينما تحارب أن ننسى عن أسلافنا الباحثين آباء سة ابتداعية يمكن أن نتسلح بها اليوم في مواجهة عصرنا. وكان لسان حالنا يقول: كيف لنا أن نتسلح بمعتقدات ابن النفيس وابن الهيثم في زمن الصواريخ والثورة الإلكترونية؟ ولتكن حين نطرح السؤال على هذا التحور لالملك إلا أن يجيب عليه على نحو تلقيفي لا يثبت أن يعمّن تعيناً للغير بدلًا من أن ينحنا القدرة على تنمية ابداعنا الثاني. فالاجابة الضمنية على هذا السؤال هي أن «ستستخدم» معتقداتنا الغرب (كالميكروفون مثلاً) لاذاعة وتنبيه معتقداتنا التراثية. وبذلك سوف نحافظ على علاقتنا التابعة لاتجاه الغرب مما نصرون أنها ليست مجرد تباهية، وإنما خدمة للحفاظ على تراثنا، وهذا هو ما يقتضي - في رأيي - قيمة التراث الحقيقة، التراث الذي مازال حياً نلينا وإن لم نكتشفه بعد، والذي نستطيع أن نقف عليه بصورة دقيقة من خلال ابداعات أسلافنا من أمثال ابن النفيس وابن الهيثم، ليست هذه الابداعات هي التي استفاد بها الغرب، بعد ترجمتها إلى اللاتينية، وتعلم منها مبدأ التجربة في العلوم الطبيعية؟ ولكنه حين تأثر بها لم يكن مجرد امتداد لها، وإنما غيرها انطلاقاً من تاريخه الاجتماعي الاقتصادى والثقافي المختلف. فبعد أن كانت مكتشفاتنا في مجال العلوم الطبيعية معايشة لموضع بحثها (الطبيعة) متألقة ومتناهجة معها، صار الغرب مستعيناً ببدأ التجربة نفسه الذي تعلمه عن أسلافنا العرب، مسخاً للطبيعة.

في تلك المناخات التي تسمى بها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتي يمكن استقرأها، بصورة

## مشاهدات مسرحية

محمود نسيم

العرض المسرحي، الجماعي بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة- الممثل- المستغرق كلية، بدوره، في محاولات إللاضحاك لتصنيع العملية المسرحية بكلامها أقرب إلى المزاغات الهزلية.

في تلك المناخات- ماذا يمكن أن يحدّثه التليفزيون العايد بعد فترة انقطاع إلى الاتجاه المسرحي؟.

سوف نلاحظ، ابتداء، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إرشادات توضيحية، تتمثل الأولى في الاجماع الذي يكاد أن يكون منعقداً على تقدير تجربة مسرح التليفزيون في فترة السنتين باعتبارها تجربة سلبية ساهمت في صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودي مثلاً) فإن الجميع يزكرون على فساد تلك التجربة مشيرين إلى دورها في الانحراف بالصيغة المسرحية إلى الهزليات والمزاغات الفنانية، بل إن بعضهم، في سياق الاشارة إلى نكرة إنشاء مسرح التليفزيون يذهبون إلى أنه تكون في إطار تنافس بين وزيري الثقافة والإعلام وقتلة (مروت عكاشة، عبد القادر حاتم)، حيث يذهب فؤاد دواوَه في «تخريب المسرح المصري» إلى أن نشأة فرق التليفزيون جاءت إرضاً لوزاعِ وزيراً في سياق تنافسه مع وزير آخر، ولم

### مسرحي التليفزيون: استثمار المنهج

في تلك المناخات التي تشيم بها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتي يمكن استقرارها، بصورة محملة، من مجرد التوصيف المأذجن لظواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابراً، لرئائتها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لا ينبع وعيًا، وهناك وعن ولائه لا يتشكل في فعل، وفعل لا يترافق في خبرة، وأصبح السياق الثقافي العام، وقد هيمنت القيمة الاعلامية لا الإبداعية، مرجها إلى المقدد لا إلى الدور، ومحكمها بالتوارد في التدوّنات والتجمّعات وبالقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشكّلة لتجربة والتنمية في مسار.

ومسرحياً- يمكننا تلمس ذلك في شيوخ اختلالات أساسية في وضعية الم الجمهور على المستويين النفسي والاجتماعي معاً، وفي هيأة الفرق الفنية والإدارية، وبالتالي صنع المعرض وفق مواصفات خيارية؛ تضع الكل المشاهد عبّاراً وحيداً، وتلّجأ إلى التنجوم، الدجاج الذي يبيض جمهوراً، وتفّعّل فاروق عبد القادر، وتبصر



قضية واحدة جرى تطويق كلا النصوص بابتسار واعتراض لمقتضياتها، وهي قضية الادمان والمخدرات مما يدفع إلى القول إن ذلك الانتاج المسرحي قدم، أساساً، في إطار خطة إعلامية لواجهة شكلية مع تلك القضية الخطيرة، والناشرة في العظم والصلب، وهكذا جرى اختزال نص محفوظ في جماعة بشريّة متداولة مدمنة لا تفعل شيئاً سوى تعاطي المخدرات والجنس والثرثرة، فاقتصر بذلك الاعداد على التعامل مع السطح الخارجى للنص دون مسعى حقيقي لاكتشاف ابعاده ودلالاته. وكذلك، تم تزييف «الدخان» في قضية فردية، وعلى نحو ما، مشكلة عائلية. أقول تزييفاً لأن الأبعاد الأخرى للنص لم تكن غائبة بصفة كلية. تلك ملاحظات أولية، وعلى أهميتها، يظل الموضوع بحاجة إلى تفاصيل مختلف، مستمد من العرضين ذاتهما.

لا أود أن أتناول العرضين باعتبارهما عرضاً واحداً موزعاً على خشبين، صحيح أنها بمنظريان وتحت ذات الأطار - مسرح التليفزيون - وبمنظريان في مشروعه الاعلامي العام، ولكن يبقى صحيحاً أيضاً أنها يختلفان في الكثير، لقد التجأ «المصفرى» إلى واحد من النصوص المبدعة لتجيب محفوظ ليصرع منها عرضه المسرحي، ولعلها غرائب نوبيل، تلك التي دفعت المصفرى إلى اكتشاف الامكانيات المسرحية في

ذلك د. على الراعي حين يقول في كتابه «المسرح في الوطن العربي» مشيراً إلى آخر فرق التليفزيون «بعبرة موجزة، أصبح النشاط المسرحي سرقاً غيارية كبيرة أنشتهاها فرق التليفزيون، استطاعت بها أن تستقطب جزءاً ليس هيناً من نشاط المسرح في مصر، وساعد على هذا أن مسارح التليفزيون جلبت إلى المساحات الهزلية في الأساس، وجعلتها بضماعها الرابحة».

الثانية، وهي ماستلتفت النظر وتستند على التأمل قليلاً، إن التليفزيون وقد استرجع نشاطه المسرحي القديم قد عاد بنسص؛ ترثة ثوفن البيل، الدخان، وما نصان، كما لا يخفى، لكتابين أصبح من لغو الكلام ونواقله أن تتحدث عن دورهما وتأثيرهما في الثقافة العربية، وهما ثمين بمحفظة، ميخائيل رومان، وبصياغة إخراجية لاثنين يشغلان مواقع مؤثرة في الساحة المسرحية، سمير المصفرى، مراد منير، ولذلك قليلاً ولو مؤقتاً تلك الحالات حولهما، وتلك التقييمات السلبية والتي تكتسب باضطراد مع توالي أعمالهما المسرحية، مصداقية مت坦مية، فهل يسعى التليفزيون إلى إضفاء، مسحة جديه على عمله، وهل هو الطلاق، إنفاً، لانهيارات الهيكل وتصدعات الأساس؟ أم هي استجابات بارعة لشروط مناخ مسرحي ونفسى قد تغير ولم يعد قابلاً للتصنيفة القديمة. الثالثة، أن العرضين، وإن بدا مبناعددين، يطرحان

حلقات مفتوحة كل يوم كشروع الشمس وغروبها واختضور الانصراف في الوزارة والاتباع والأدبار في جلسة المشيش، والصحر والنوم، فيدخل في حركته الزمن، كحركة ذاتية حول محور جامد، حركة ذاتية تنسلي بالعبيث ونمرتها الحنية الدوار، ولست أنترى فطعاً أن أعرض لنحور نقدي للرواية، وإنما أثير إلى عالمها المداخل وشخصياتها الراسرة والتي تراكم مستوياتها البنائية والتعميرية، تلك التي ابتسرها الأعداد المسرحي وتعامل معها بابتذال وترخيص، والذكيف يمكن أن نصف عرضاً مستمداً من رواية كهذا، ثم إذا به يذهب بالرسوخ والنصل مما إلى الله، فيقدم منزاعات هزلية وفترقات ثانية تحت وهم تقديم النص في إطار كوميديا استعراضية مروسيقية، وسوف نكتفي، فحين تجاهل المصنفوبي شرط الرواية وسياقها التاريخي كان قد افتقد شرط المسرح.

نكتفي، فلا مجال لحديث عن تمثيل أو حركة أو ديكور أو أي من العناصر الأخرى للعرض المسرحي، احتراماً للقيمة التي كانت للمسرح، وللقيمة التي ترجو أن تظل للكلمات.

وفي قبرية المرض الثانية، فإننا في الحقيقة نجد مشهداً مسرحياً مغايراً، وكما سبقت الاشارة، فإن هذا العرض متأخرة من دخان رومان بعاملامها المترابكة وشخصيتها الأليفة والمغرورة «حمدي» الذي يبدو دانياً في مواجهة مع العالم في مزيج «تختلط فيه ملامع الفوضى بالتأثير بال المسيح» فهو شخصية مقهورة في علاقة مركبة مع الذات والعالم، ربديو متباوراً لوضعيته الأسردية والاجتماعية الضيقية، ولكنه يعاني من مشكلات مصر اندلع على نفسه، فقد أصبح عاملًا على آلة كاتبة في علاقة آلية مع الكلمات عالمه رتيب ومنظم مع دفات الآلة، منحصر في أن «المجزأة ماجاش على الآلة، وتسخ حمس صور من ذكرة حكومة» إلا أنه لا ينحرف لمشرتك مع الآخرين حول كيفية الخرف عن الأدمان وضرورة عودته لميائة الطبيعية، وإنما يطرح تساؤلاً براء أولياً: وهو لماذا الترافق؟ وهو لم يستحب للضفتون العاطفية المركبة التي مثلها أخته وبدرجة أقل أم وخطيبته، ولم يابه كثيراً لاتهامات أخيه الصغيرة، ولكنه حين استمع وهو

روابات محفوظ، فيختار عملين لصاحب نوبيل في ستين مئتيتين، كان الأول «يوم قتل الزعيم» الذي حوله المصنفوبي إلى عرض يحصل اسم «القاهرة»، والثاني هو «تراث فرق النيل».

ولعلها غوايات السوق، تلك التي جعلت المصنفوبي في العرضين يركب تشكيلة مسرحية قائمة على الإبهار البصري والاضاءة الملونة والتشكيلات المركبة الراقصة مع بعض التقنيات والتعلقيات الجنسية، ولابأس بعد ذلك من ممارسة «التنفس» ببعض الانتقادات النفعية ذات الملمس السياسي، والتي عادة ما تنسى عقب إلقائها مباشرة، وهي انتقادات لاتشي برفق ولا تحمل رؤية أو ترجمها وإنما هي تعليقات غصري مهمتها في الإضحاك وملء المساحة الزمنية للعرض وإشعار المشاهد بنوع من الشعاب الوهبي في ممارسة تستهلك طاقته ولا تكتشفها، وتستشعر وضعبيته النفسية والاجتماعية والانجرها.

وفي ذلك العرض الأخير للمصنفوبي، اجتمع الغوايان معًا -نوبيل، السوق- فكان هذا المزيج النسوجي الدال، ورقة المصنفوبي وبطاقته، الذي يستدعى قيمة مؤكدة (نص محفظ) ليفرغها ويحررها إلى هزليات، ويخاطب الجمهور فيما يعيده إلى كتلة هلامية منحصرة في مجموعة من الاستجابات الآلية: أفراد تضحك وأفراد تتفقق.

تعامل المخرج مع النص الرواين متفاوتاً عن أبعاده دررها ودلائله، ولم ير في عمل محفظ سوى سحابات الدخان الأزرق المنبعثة من عوامة نيلية يتراوّد عليها- لها- أفراد جماعة مهمشة. ولم يصل إلى إدراكه أن اأشخاص محفظ إنما هم أطماط، أو نماذج رئيسية، هم بذرات تتركز فيها تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة من صهيون الحياة المصرية القاهرية أساساً. وهي ليست فقط قوالب ولا إشكالاً مصبوحة ولا ترکيات وإنما هي خلاصات مرکزة من رؤية معمينة بلوهر الإنسان في بيته بابعادها المختلفة. إن أسئلة حية ترد على السنة الالهين في العرواء، المستقرفين في غربوبة الجنس والمذر، «فيروميثيون مسطولاً» بطل تراثة فوق النيل الذي كاد يهلك في مظاهره ثوربة أثناء صيامه والفارق في غير الأرشيف أثناء عمله النهائي، حااصره

الاجتماعي، والتقاط زوايا الرؤفة والملفقة في توازن حركي وصوتي مع لغة الشخصية، بينما جاء أداء كريمة مختار، عبد الله محمود، فايزر كمال، منحصر في متطلبات الدور الشخصية في نقطية تتجه إلى المبالغة قليلاً.

بعد هذا، هل يمكن لنا أن نرى في مسرح التليفزيون العائد استئناراً لمناخ ثم تجهيزه ليستهلك ما يقدم اليه.  
وهو الآن يستهلك نفسه.

في مشارقة جبلية إلى رمضان «بائع المشمش» يبحكي قصة معتقل سياسي رفض الرضوخ لسجنه رغم إصابته بالسل، فإنه وهو الباحث المزق عن الحرية يبدأ داخلياً في رفض الغبية الحسية ليس كقضية إدمان وإنما كقيودية ترهن إرادته الحية وتختلها إلى دخان أزرق.

وهكذا فإن حمدي ليس إنساناً يحيا محنة فردية، ولم يسر المدر في دمه إلا بعد أن أدرك تشره الواقع وعلاقاته المحكمة بالعدمية، وهو في مواجهة تلك العدمية التي تكتسب بطبيعة الحال أبعاد متعددة، وجودية واجتماعية، يلجمها التفبيب الارادي للوعى والإدراك، وتلك الحالة - تفبيب الوعى إرادياً - كثيرة الشروع في المسرح ويمكن أن نلمس لها عجسدات أخرى متعددة.

### تحت التهديد .

#### جسم الممثل مساحة تعبوية

في صياغة مسرحية تستهدف فك النظم والعلامات التي يختزناها جسم الممثل، وتخليق لغة غير معتمدة على الخنزير وحدها، وتسعي إلى تكوين غريبية قائمة على تيارات الوعي والتذاعيات وتراسلات الحواس والحركة والصوت، والسعى إلى إيجاد إنزان آخر للجسد عن طريق كسر اتزانه في الحركة البويمية، شكل المخرج «عبد السلام الحضرى» عرضه المسرحي الأخير عن نص «تحت التهديد» لأبي العلاء السلاوي. ويطرح النص، مجدداً، في واحد من مستوياته، اشكاليات تلك العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، وفي مستوى ثان، ملهمة الوضع الإنساني بطابعه العيشي والمأساوي معاً، صراعاته المحكمة بالمتاهية، واختياراته المشروطة بالضرورة، ويداً الكاتب من القطع على لحظة من حياة الشخصيات في نقطة معينة، فيختار لشهده الاشتراضي إحدى الامسيات الهادئة حيث يحصل الرجل - كمثال - وسط لوحاته ومقاتله، بينما تأتي المرأة بالطعماء، ومن تلك اللحظة التي تبدو مألوفة وعادية، يخدش السلاموني السطع الهادئ ويحرك علاقاته النفسية، لتنمو باضطراد إلى ذلك محنات كابوسية وأجراء، هستيرية مشكلة أبنية متداخلة ومتراكبة، ويطيل الماضي كاماً ومبتسراً في آن، كواقع متمثلة في جريمة قتل غامضة ومعاكمة

حادي المخرج مراد منير، أن يحتفظ بتوانع المعاور داخل شخصية حمدي، وإن مال بدقة غير محسوسة إلى تأكيد حالة المرض الفردي والمحنة العائلية، وهو يبيدو في عمله ذلك مستجيباً لتغيرات المناخ وشروط اللحظة الاجتماعية الراهنة وأيضاً مواصفات العمل في جهاز إعلامي، فلم ينحرف وراء عباداته الإخراجية في ملء الخشبة بالتشكيلات الجسدية والحركة والأغانيات المروفة حيناً، والزاندة كثيراً، وإنما عمد إلى صنع إطار واقعي يكاد أن يكون طبيعياً لمسرحيته ملتزماً بالاطار المادى للنص، بيت الطبقة الوسطى المصرية، المفاردة الجبلية، وهو الاطار الذى صاغ مفراداته البصرية (ابراهيم الطويل) (أنصنت البيئة المكانية بخطوط وتكوينات مقتذرة ولكن لم يجعلها كثيراً في تكوين المعادل المرئى للحدث والسياق المسرحيين، وإن ظل مشهد المفاردة متميزاً على المسترين الجسالى والتعبيرى، وجاءت مجموعة مثللى العرض لتعيد تأكيد تلك البديهيات الصلبة، والمتناشأة مع ذلك، وهي أن الأداء التمثيلي يكون متميزاً بقدر اضباطه، ومؤكداً لفردية الممثل بقدر جماعته، ودالاً بقدر ما يعطيه قدرة إدراك الفعل وتخليقه داخل التركيبة المسرحية).

وهكذا تميز أداء صلاح السعدنى، سمية الألف، سيد عبد الكريم بحساسية إدراك المكان المسرحي - كرسسيط - بين العالم التخييلي للكاتب والعالم

هزلية وشكوك متبادلة وأحاديس مقلقة بالاتم والفحيمية، ويظل النساؤل قائمة وفاعلا طيلة المسرحي، عما إذا كان الرجل قاتلا وعما إذا كانت الزوجة متواطأة مع قاتلها أم لا؟ ويبيّن دور كل منها في الجريمة والمحاكمة أمراً غامضاً وملتبساً. وقد استخدم الملاموش لغة موجبة مبنكة لما يمكن أن نسميه الطاقة الإخبارية للكلمات، وربما يدّن في كثير من مفرداتها وتراكيضها مترجمة، مما ساهم في تشكيل انطباع عام باغتراب العرض. ويكتسب الزمن المسرحي في تلك السيارات فعالية سينامية، فهو منسج كرمانع في ذاكرة الشخصيات ومخزون فيما تستدعيه اللحظة المعاشرة على غير نظام أو ترتيب ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني سوى في نهاية العرض، وتبعاً - فإن التزامن في الأحداث يترجم إلى تتابع داخل العرض، ويطلب ظهور أي شخصية عودة إلى الوراء لكشف بعض المعنادل الهمامة وربما الاحتفاظ ببعض الرقائق لكنشتها في زمن لاحق، ولذلك كان التسلسل النصي من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأنبياء الهمامة في العرض.

وبقدرة تشكيل لائقة، استفرق المخرج في تصميم البنية المسرحية بحيث تشمل الاطار المادى وشكل الخشبة وملء الفراغ بقطع متحركة وأخرى ثابتة فى تقارب ذيق مع حرفة جسم الممثل، فى ممارسة تسعى الى تشكيل بصور العالمـ باختزالـ داخل العرضـ. فانهيت معمارية الخشبة عبر إطارينـ إطار ثابت صاغ مفردةـ البصريةـ بآدابـ معرفةـ «حازم طـ حسينـ» ويكونـ من منحوتاتـ لقطعـ منـ الجسمـ البشريـ مفظـعةـ، مجزـأـةـ، مـنـتـاثـرـةــ سـكـةـ عنـكـوبـيـةــ قـوـاقــ وجـهـ مـعـلـقـ عـلـىـ شـاهـدــ لـوحـاتـ غـيرـ مـكـتـسـلـةـ لـوجـوهـ مـصـمـتـةـ وـمـجـوـفـةــ فـرـصـ سـاقـيـةـ سـاـكـنـ يـوحـيـ بـفـرـاغـيـةـ المـرـكـةـ وـالـدـائـرـةـ العـبـشـيـةـ، وإـطـارـ آخـرـ مـتـحـرـكـ منـ مـجمـوعـةـ المـثـلـينـ وـالـخـامـسـيـلـ البـشـرـيـةـ التـيـ تـعـدـدـ وـطـافـهـاـ وتـوزـعـ بـيـنـ تـرـدـيدـ كـلـمـاتـ مـنـتـفـاهـ منـ جـمـلـ المـثالـ المـواـرـيـةـ، وـتجـسيـدـ ثـالـوثـ المحـكـمـةـ التقـليـدـيـ (الـحامـيـ)ـ القـاضـيـ (الـادـعـاءـ). وـتـنـارـوـجـ الـعـلـاقـاتـ بـيـنـ الـاطـارـينـ عـبـرـ مـسـتـرـياتـ مـتـعـدـدـةـ، فـاعـلـةـ مـنـتـامـيـةـ خـيـاناـ، وـمـنـصـلةـ فـيـ أـحـيـانـ كـثـيرـةـ، ماـ جـعـلـ عـمـقـ السـرـجـ مـعـظـمـ خـرـاراتـ

العرض ، عما يصرها تشكيلاً ساكناً.  
 جاء أداء «ترفيق عبد الحميد» متوافقاً بدرجته  
 مسامع منهجهية العرض، فلم يغتزل عمله في الأداء  
 الصوتي والمباليفات الانفعالية وإنما حارب اكتئاف  
 مساحته التعبيرية الخاصة، وتراوَج أداء «ترفيق علوري»  
 بين الانفعال الصوتي الزائد وسلامة المركزة وجسامتها،  
 وإن طلت بحاجة إلى تدريب ومارسة وخاصة في كيفية  
 استعادة الانفعال وتلوين الصور وادرار الفعل  
 وتشكيله داخل التركيبة المسرحية، بينما طلت  
 البالهيرينا «إجلال جلال» عصبية على الترنيطيف  
 والاندماج في رؤية المخرج، محظوظة لنفسها بجمالية  
 خاصة، مكتفية بذاتها وجماعت مجموعة مثل السامر  
 (أفواه فرغلى، عبد الواحد السعيد، عادل زهدي)  
 لتوذك في اقتدار وخبرة قدرات الممثل في تكرير  
 الدلالات عبر وسائط مختلفة حرافية وتشكيلية.  
 وبصورة مجملة، ورغم ما قد نلاحظه من أن المسرحية  
 اعتنقت على منهاج التجريبيات الغريبة واستعانت  
 تقنياتها ونتائجها فإن المسرحية ثمنت اجتهداداً متميزاً  
 في تأكيد الشكل المسرحي وتفكيك القيمة والمعايير  
 الفنية الجاهزة والمسقطة، توصلـاً إلى مسرح لا يتحول فيه  
 الوجود الإنساني إلى معادلة محلولة.

المليم باريضة:  
الحلول الزائفة في الفن  
الحلول الزائفة في الحياة

فى واحد من المعرض الذى افتاد تقديرها المسحرى فى الورقة الأخيرة، قدم مائىسى «مسرح الفن» جبهة ومخرج «جلال الشرقاوى» عن نص لأبى العلاء الاملانى، عرضه الأخير لمورس هذا العام «المليم

ويندمج العرض ضمن تلك المجموعة من المعرض  
التي تترنّز على خشبات المسرح وتبدل مواقعها بين  
العاصمة والمصايف؛ متوجهة إلى تلك الشريحة الطائفية  
على سطح المجتمع المصري طيلة أشهر الصيف، وأمنى  
العائدان في إجازاتهم السنوية من العاملين بالخارج.

استعراضات غنائية وراقصة تذكر بغوازى المولد فى مراده واضحة لغرائز متوجهة، وخلال هذا النابله نلمح حملة الأعلام حلقات الذاكرين وحركتات مجتمع ممعثرة، ليتحول إثر ذلك انطباع يأخذ فى الناکد مع تنالى المشاهد، مؤداء أن صانعى العرض ومنفذيه يتعاملون مع المولدـ كظاهرة احتفالية لها جذورها الدينية والشعبيةـ من الخارج، تعامل مشقى المدن الذين سمعوا عن الظاهرة وربما ذهروا مرة أو مرتين ليغفروا فى استهواهـ أو ليدرسواـ ولكنهم قطعا لم يعايشوا نماذجها الإنسانية وزخماها الشائى إلى درجة تكفى لصنع عمل فى سعد من طبيعتها ومتناهياها، ولكنها مجرد حيلة إجرامية لصنع تابلوهات حافلة بالأجسام المطرحة مع إيقاعات الراکر ودقات الزار وحملة البيارق والدراريس والفرجر.

ومع ألعاب المولد العتادة، تعرف على شخصية محفلة «على بيه» واحد من صبية المولد اختفى لفتره وعاد إليه ليلعب لعبة أكبر (الدولار باريده بدلا من المليم باريده) وفى إشارة مباشرة إلى مجريات الواقع المصرى يقرر «على بيه»، تكوين شركة لترويف الأموال مع فتاة المولد وإحدى لاعبياته «بطة» وأبىها اللذين لا يكفان عن التعريض الجنسى ببعضهما، وحرامية المولد وتصابه ويتناطرون من الدولة مثلثة فى مخبرها السرى وعمدة القرية، وبماركة دينية من أحد الشيوخ، ويتدافع رجال القرية وتساوزها فى إيداع أموالهم فى الشركة، بل ويبينون حرقلهم ومحاسيلهم ويرجلون بلا عمل اعتمادا على ريع الأموال المودعة، ولاتكتفى المسرحية بذلك الاشارة وإنما تنتقل الواقع بكلمه على المسرح فى مقاربة تكاد أن تكون تسجيلية لمسافة أو ملهاة شركات أو «بيروت» توظيف الأموال، وهكذا تتحرك المسرحية فى تلك المساحة المكتشفة والمعرفة ، ابتدأـ، فتحتفل بأشارات مجانية لكشوف البركة ومشاركة الدولة، وساطة الشيخ «المفسر التلبيزيون» وعرضه الشهير بادعاءه السجن بدلا من صاحب الشركة حتى يكتفى له إرجاع الأموال لاصحابها، وحتى طلاق الزوجة وكتابة الرصيد باسمها وإعلان الإفلاس، هي التفاصيل المعروفة إذن والواقع ذاتها متقدمة هرفا من تحقیقات الصحف وجلسات المحاكم وأحاديث الناس إلى

والزائرين من البلاد العربية وخاصة الشفطية، وهي شريحة، كما لا يخفى، لديها السيرولة والغانط، وعقلتها النفسية والاجتماعية بالواقع المصرى هشة، عابرة، وعلى الأقل مرتقة، مما يحدد هدفها فى التسلية والترفية وقضاء أمسيات ناعمة.

إن تحديد نوعية مشاهدى هذه العروض هام، فيما أظن، وضروري لأنه يشكل أحد المداخل الصحيحة لفهم الصيغة المسرحية السائدة والتي تجد قبولاً جماهيرياً يؤكدها، ورواجاً إعلامياً يرسخها فى وعي المشاهد وخبرته المسرحية. فبقدرها على ملء مقاعد الصالات بأنسانتها الرفيعة، تتشكل الكلمة البشرية الجاذبة باستجاباتها الآلية لتعيد صياغة العرض المسرحية بممواصفاتها الخاصة، وتحقيق «وهم» النجاح الجماهيري لهذه العروض، وبدوره، فإن هنا النجاح المنشود لا يمكن تفسيره سوى بملامحة هذه الصيغة المسرحية واستشرافها للأوضاع الناجمة عن الاحتياطات النفسية والجسدية والاختلاقات الاجتماعية العامة. فاتت حين ثابج باب أحد هذه المسارح لتشاهد أحد هذه العروض، لاتصال عن اسم مؤلفه أو مثليه، نسوف تعدد الأسماء، وقد توقف أمام واحد منها له تاريخه وإسهاماته السابقة، وقد تتعجب من وجود اسماء تعلم يقيناً أن لاعلاقة تربطها بالمسرح، ولكنك في كل المعارض واجد نفسك أمام ذات الصيغة الاستهلاكية؛ تعليمات أو «اللقيمات» على أحداث الساعة السياسية والاجتماعية، وإيمانات وحركات جنسية، فراغل غنائية وتشكيلات حركية مبهضة، باختصار «وش» مبهر، وإذا أنت دائر مع موالد الابتدا والترخيص، ترى عروضاً تعامل مع مشاهدتها كمجموعة من الاستجابات الفرزالية الصماء، وتخاطب أي شئ فيه سوى عقله وإدراكه.

لایخرج عرض «المليم باريده» عن ذلك ولايُشنّ في شئـ، وإن بدا أقل جاذبية وأقل قدرة على الترنيه والقصصية، حيث تطالعنا المسرحية فى مشهدتها الانفتحى بشكيل يصور حركة المولد الشعبيـ، فى الخلفية وعلى جانبى المسرح انتصبوا الواح خشبية بلا فنـ، تخللها أسماء اللعبات الشعبية الشهيرة «التلاب ورقات، فتح عينك تاكل ملين، صندوق الدنيا» ثم

خلال فواصل العرض وبعد انتهاءه، ومع ذلك، كان نور الشريف وخاصة في الفصل الثاني مثلاً له مذاه المسرحي ومساحته التعبيرية أخلاقية، وكذلك نوراً رغم غلبة الطابع الانثوي على أداتها وأقصد بذلك التعامل مع الجسد كمثير حسي وليس كطامة إيجاباً وتوكين، وجاء محمد عبد المعطن وخاصة آذاؤه الصوتي منهما، فاندغمت حروف وتخالطت أصوات وتناقلت منطوقات ما تحولت منه الكلمات الموارية إلى مجرد كتلة صوتية خارجة من قم ينقبض وينتظر ولعله أراد تعريض ذلك باللغات المركبة والأدائية فاكتسبت الطامة واستوت لتصبح تكلفاً وتصنعاً خالصين. غير أن فضيحة العرض وسواته فكانت هذه السيدة المسماة «ليلي فهمي» التي انفرطت مع شبيهها «محمد أبو العين» في مبارزة سقمة، مسفة، بجمل المرء يخرج بانطباع أن الزمام المثل الأخلاقي وانضباطه المسرحي أصبحا من الظواهر التراثية.

وليس في النهاية من شيء، يقال، سوى أن أي حركة مسرحية جادة في مصر يجب أن تتأسس كنفيض تام لكل ما يقدم على خشبات المسارح الآن، وأن تبدأ بالحقيقة مدركة أن تلك المرحلة بمستوياتها التفهيمية والاجتماعية تحتاج إلى المسرح - الرؤية، المامل لتسازلات مدععيه، وليس إلى المسرح الذي يملئ خطابه من جانب واحد على المشاهد، مسرح وصف الواقع ورصد الظواهر والتعامل الخارجي وتغريب الشحنة المحبوبة والاستهلاك.

العرض، الذي لم يحمل صانعوه مظهر الشخصيات الخارجى فاختتموا باللحى والجلابيب القصيرة والماساج التي تفرّكها الأيدى دون أن يهتموا بدرجة شببه أو قربة يتكلّمون رؤيتهم الخاصة وتقديم الأسئلة الرئيسية، لماذا وكيف تم ذلك في تلك المرحلة الجديدة وفي مصر دون غيرها من البلدان التي تشهد مرحلة دينية مائلة. لم يسعوا إلى طرح إبداعي منساق اكتفاء بالتعيم الذي يجعل والاطلاق الذي يبتسر، إن صانعى العرض لهم في غمرة التنافس مع العروض الأخرى للتناظر بعض ما في الجيرب المكتنز، قد نسوا حقيقة أن الحلول الزائفة في النون تساوى الملول الزائفة في الواقع المعيش، وأن تسجيل الواقع لا يعني معرفته، ونقل الحديث الاجتماعي لإبدل على اكتشافه وإثنا على الرغبة في استهلاكه، وإن المسالة ليست في أن تتحدث عن مواضيع سياسية واجتماعية بترة معتبرة ومنتقدة داخل عروض مصنوعة بمواصفات تجارية. ولدى هنا أن أتساءل عما إذا كان هناك فارق بين الذين نهيا الروادن من مستشرقين خلف آيات القرآن وقوانين الحكومة وأعلامها، وبين صانعى المسرحية الذين يتعاملون مع الناس وإن لم يدركوا - بهذه المطلق تفريباً، كلاماً يستثمر وضعاً ومناخاً ويسهلك طاقة الناس الغيبة، وكلامها يتستر إما بخلف الدين وإما بخلف المسرح.

كان لنور الشريف ونوراً حضورهما المسرحي المترافق، رغم أنهما يعلمان وتحن ابضاً، إنهم لم يأتيا ليصلحا بل ليشاركا في تحقيق العادلة المطلوبة ولكن يلتفت معهما الجمهور النطفي بعض الصور التذكارية

## تعليق على تحقيق «المثقفون والمسئولون ومجلات الهيئة»

### مجلات يجب أن تغلق

أحمد جودة

اللاحكومية التي كادت أن تشكل تياراً ثقافياً مقاوماً خارج هيمنة النظام للمرة الأولى في تاريخ الثقافة المصرية كرد فعل لحالة الانهيار السياسي والاقتصادي والثقافي العام).

فالنظام الحاكم كما تقول كل الشواهد والأدلة والبراهين التي تكاد أن تتفا عيوننا، وبحكم تراثه الاستبدادي والقصوى العريق، يرغب في اختفاء المركبة الثقافية تماماً، بحيث تكون تحت سيطرته المباشرة، والقضاء على أي حركة ثقافية شعبية يمكن أن تمثل خطراً عليه فالمثقفون في العالم الثالث، بحكم اسباب منشوعة ، مضطرون إلى أن يلعبوا دور المعارضة السياسية البارزة نهاية عن الطبقات الاجتماعية المسحوقة، والمفهية خلوك كوابي الفقر والأمية والمرض، والا لماذا يخلط الحكم في مصر، وفي العالم الثالث كلها، بين الثقافة والاعلام من جهة وبين النشاط الثقافي والنشاط البروليسي من جهة أخرى؟!

اليست الصحف والإذاعة والتليفزيون والدوريات الثقافية وشبه الثقافية آداء حشد ، ووسيلة لغسيل المخ لصالح الحكم؟

نكتيف أذن لو أمعننا بمقدمة بريخت «الشكل حامل مضمون»- يمكن أن تسمع الدوريات الحكومية بإبداع متتجاوز على مستوى المضمون أو مستوى

لم استطع أن أجده تبريراً حقيقياً لغضب كثير من الكتاب والمثقفين من تصريح د. سمير سرحان - الذي تراجع عنه- بالغاً، المجالات السبع التي تصدرها هيئة الكتاب.

فما هي الكوارث الخطيرة التي ستتصيب الثقافة المصرية لو أذنت مجلات الهيئة؟

وهي مجالات لا تقدم ابداعاً، ولا نقداً ، ولا ثقافة، جديدة باتفاق الجميع )

ولماذا يغضب المثقفون؟

فالجالات السبع تصدرها «الدولة»، وقولها من (حر) مالها، ومن حقها، شيئاً أم أبداً، أن تغلقها بالضفة والفتاح، وأن «تشطبها» بجرة قلم.

ماذا يغضباً أذن؟

في البداية علينا أن نعترف بأن المجالات السبع إضافة إلى سلاسل الكتب العديدة التي تصدرها الهيئة، والدوريات الثقافية الحكومية الأخرى، قد بذلت في الأصل لاستيعاب «حركة الابداع والنقد» التي كادت أن تندلع من قبضة الحكم في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، وإصدار هذه الدوريات كان حركة الثقافة، ذكيه لاحتواء تيار الغضب الثقافي الذي ساد مصر خلال السبعينيات

هل تذكرون مجالات الماستر، والجمعيات الثقافية

الجماليات؟!

ومن هنا لم يحس باصبع «الامن» وهي تلعب في  
المجال الثقافي والاعلامي بدرجات متغيرة؟!

تفصي اعمارها في وظائف حكومية تخدم النظام، كى  
تبرر او تقد برقة سلوكها القمعي؟!  
ومعنى تكون حرفة لقافية خارج هيئة النظم  
وي بعيداً عن سيطرتها؟!

يعنى أن نعترف، والاعتراف بالحق فضيلة، ان  
المجلات السبع، وغيرها من الدوريات الحكومية وشبه  
المحكومة ليست آدا لازدهار النقد او الابداع، فشلة  
ويعنى يصبح للمعارضة المصرية وللمثقفين  
الوطنيين وللمبدعين خارج هيئة النظم، مزسانthem  
الثقافية ودورياتهم بعيداً عن سيطرة الحكم؟! ومعنى  
يكف الكثيرون من مثقفينا العرب عن الاحساس  
بالضعف تجاه سلطة الدولة، على حد تعبير شهيد الفرع  
الرسمي محبيب سرور؟

يعنى أن نعترف، والاعتراف بالحق فضيلة، ان  
المجلات السبع، وغيرها من الدوريات الحكومية وشبه  
المحكومة ليست آدا لازدهار النقد او الابداع، فشلة  
ويعنى يصبح للمعارضة المصرية وللمثقفين  
الوطنيين وللمبدعين خارج هيئة النظم، مزسانthem  
الثقافية ودورياتهم بعيداً عن سيطرة الحكم؟! ومعنى  
يكف الكثيرون من مثقفينا العرب عن الاحساس  
بالضعف تجاه سلطة الدولة، على حد تعبير شهيد الفرع  
الرسمي محبيب سرور؟



عدد اول سبتمبر ١٩٩٠

- وزير التموين يخسر مواجهة النقابيين ويتهمهم باثاره الشعوب
- عمال القطاع الخاص لا يصرخون العلاوات الاجتماعية
- (نعيقات من المحلة وشبر الخيمة والاسماعيلية)
- مواجهة مع النواب من القيادات النقابية
- مشروع لعليك مساكن العاملين ولنعيقات من موقع العمل
- نعيقات عن سيفكا - الدلتا للغاز والنسيم - النصر للسمدة.
- وسط الظلام العرب.. مولد منظمة ديمقراطية للدفاع عن الحقوق النقابية
- انحرافات العمال في نوادى المظالم

١٦ صفحة - ١٥ قرشا

رئيس مجلس الادارة

رئيس التحرير

لطفي واكد

حسن بدوس

## المواء في حياة مختار

سهى وحيد النقاش



وقالب محددة.. لا يجرنا إلى الحديث عن الجانب المتمرد في شخصية الفنان..» بالطبع، فقد جرنا بشينة من خلال علاقة مختار بالنساء والوازنات على حياته إلى الحديث عن كل ما هو كسر للقيود، فقد كان مختارـ كما تروى بشينةـ حريراً على حريرته، رافضاً للعلاقات الخاصة المقيدة، وكان كذلك أيضاً مع فنه: فكان العمل في تمثيل نهضة مصر صراعاً بين شخصية الفنان وحريرته من جانب وعقلية الجهاز الحكومي من جانب آخر. ولم يكن مختار منذ البداية تلك الشخصية المستكينة التي تقبل سطوة السلطة والدخول في دائرة العمل الوظيفي.

كانت المرأة الأولى في حياة مختارـ والكلمة ليشينةـ هي أمه، التي جعلت منها ظروف نشاته منها محراً رئيسياً في حياته حتى أنه كان في بعضه لباريس يبدل

ـاردت بمحاضرتى أن أصنع شيئاً منسداً أكثر منه مقيداًـ .. هذا ما كان يراود بشينة كامل عندما انت محاضرتها الشهير الماضى عن المرأة في حياة مختار، فى إطار الرسم الشاققى السنرى لمجمعية أصدقاء متاحف مختار.

وفى ظل المحاذير الموضوعة على العلاقة الإنسانية المرأة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا يصبح المرض فى المعرض أكثر صعوبة وربما أكثر تقييداً فى التناول، خاصةً فى محاضرة عامة.. بالأضافه لندرة المراجع، وبدأ أن بشينة كانت قلقة بتلك الفكرة حتى أنها تساملتـ «هل الحديث عن علاقة الفنان بالمرأة فى مجتمع تسوده انكار مسبقة.. مجتمع لا يجيز هذه العلاقة إلا فى إطار

جهداً مضاعفاً ليرسل لها ولأخته نقوداً تعينهما على  
المعيشة. أما عن أخيه، فلم تكن مفاجئات الأخ الذكر  
مسيطرة على علاقته بهما، كذلك كانت بين مختار  
وكبيري أخيه علاقة روحية، وقد أقام مثاله «المرزن»  
تأثيراً بحزن تلك الأخت على موت زوجها.

وتروى بثينة عن متابعة علاقات مختار لتجلى  
لثانية فاصلين في حياته حدثاً في باريس «نفضاً عن  
هذا الشرقي الحال الحزين أغلال التكلفة والمحافظة  
فازدادت نفسه رحابة بالتفاء روح الريف بروح المي  
اللاتيني»

الأول: كان حفل الاستقبال الذي أقامه له الطلبة  
القناصى فى مدرسة الفنون الجميلة والذى حكم عليه  
فيه بالتجزء من جميع ملابسه ليبقى عاريأً كما ولدته  
أمه فوق بقاله وعلى رأسه ناج من الورق. الثاني: قال  
عنه مختار «كل شئ مباح» وتسائل : «الماذ لا يبقى  
الناس هكذا، لماذا تلك القيود والتقاليد التي وضعها

الناس لشنانهم؟»  
ولم تكن رواية هذين اللقاين خروجاً عن خيط  
الحاضر، وإنما كانت تصب في الفكرة التي ركزت  
عليها بثينة طوال الوقت وهي : ذلك الأغلال.  
أما عن علاقات مختار العاطفية وال التى تعكس  
تطوراً فى شخصيته، فكانت مشاعر الحب الأولى  
منالية ككل الشاعر فى تلك الفترةـ كما تروى بثينةـ  
فكان حبه الأول جاً صامتاً حزيناًـ  
ويبدو أن موضوعاً مهمـاً كهذا خاصة مع وجود  
ثانية «مصرية أجنبية»، ومن ثم مقاييس جسدية  
تشكلية مختلفة تطرح ذكرة المرأة المال عند مختار،  
موضوعاً مهمـاً كهذا كان يستحق أن تفرد له محاضرة  
مستقلةـ



## «آخر الحالفين كان» ..

### مائدة طويلة وغذاء قليل

على منصور

«كان الشعراً  
وأبجعور الحاضر  
وواجهة التسجيل  
والتصوير

ربضع كراس فارفة أقصى الصالة  
وردخان سجائر  
وككلمات المحتفين  
والأشعار  
وللقط أناس جازوا للفرجة  
والصالحة خالية إلا منك ومني!!»

هذا يمكن معنى مامن معانى الشعر، تلك الكلمة  
التي لا تكاد نحص عدد تعريفاتها ومع ذلك تبدو بلا  
تعريف!!

ما الذي يمكن هنا من معانى الشعر إذن؟، ما  
الذى- فجاة في الجملة الأخيرة- يثبت كأنه الروح  
ليبعث الحياة في كل المفردات التي عبرناها حتى  
فاجاثاً الروح!!

ما الذي- فجاة في الجملة الأخيرة- يسرق الحياة  
والمحركة من مفردات الخارج ويبيتني بها حياة أخرى،  
 خاصة وغنية، جميلة وجميمية، ينتفع جوارها كل  
 ما هو في الخارج، وهي لا تكاد ترى!!

ما الذي يمكن هنا من معانى الشعر؟  
الصدق؟، الاقتراب الشديد- حتى الملامة- من  
الذات؟،

سعديه مفرج، شاعرة وصحبة كوبية شابة، لفتت  
إليها الأنظار بقرة  
- خلال عامين مضيا- غير كتابات ثانية راقية  
وشجاعية وطموحة

وممكنته في آن، تناولت خلالها العديد من قضايا  
الواقع الثنائي في الكويت- خاصة الجانب المسرحي  
منه- تناولاً جعل الكثيرين، وأنا منهم، يراهنون عليها  
في المستقبل القريب.

مؤخراً، صدر لسعديه مفرج أولى مجموعاتها  
الشعرية باسم «آخر الحالين كان». تضم المجموعة ثلاثة  
وثلاثين نصاً من قصائد النثر تصدرهم إها، جميل  
بكاد يعد بما لا يقدر على الوفاء به!!

لا استطيع- أنا الذي تابعتها طوال عامين- أن  
أخفي شعوري هنا ببخل تهباً في هيبة الكرم، وتقدير  
لبس عباءة الجود!!

إلى هنا الحد كانت سعدية مطرح (كريمة) معنا في  
تقدير كل ماعندها دون أدنى محاجلات لانتقاماً!!  
لا بأس، علينا نحن إذن أن نقوم- كل كما  
يُشنّهـ بهذه الانتقاماً!!

فيما يختصر بي، كان أول شيء لافت للنظر هو أن  
يضوتها القصيرة، الصغيرة الماطفة، أجمل بشكل  
بين، وأشعر بفارق كبير من تصوّرها الأخرى الطويلة أو  
الوسطية الطول.

\* النموذج الأول: امسية:



الغريبة البسيطة للغابة؟ الوضوح؟، الرقي الذي لا يتجاهل (كراس فارغة أقصى الصالة)؟! الحياد الذي لم يغضِّن لفظ أناس جازوا للفرجة؟! الفجاة التي فاجأتنا بالرُّوح في «والصالحة خالية الأذن ومتى»؟! انظروا الى هذا التموج أيضاً:

### \*ضيق:

«رجل وامرأة  
انكم تعمرون  
إن مابيننا  
لا يسع لواز عطفاً»

نعم، هنا أيضًا يكمن الشعر، والآن كسى الكلمدين لحسناً وكشف زيف صرف الواو؟! من إن لم يكن خيالاً بصيراً لم يتم به كل الذين يعمهون؟! «التموج الثالث فإنه يفتحنا فرصة أخرى، مختلفة، لتلمس معنى آخر من معانٍ الشعر، معنى يكمن في العلاقة (الفنية، الوثيقة، المتندة) امتداداً فنياً جيا وأبعد ما يكون عن الابتذال» بين النص والعنوان؟ \*

### \* وطن:

«حين انتهت اللرحة  
ما كانت تتقصها الآلات  
ولا ضربات الريشة  
أو صيحات الاعجاب التندسية  
لم ينتصها غير جدار  
مفرد  
كي تصلب فرقه  
تاري، إذ تنصت كل الصيحات،  
إليه»،

وإذا كان معنى الشعر يكمنـ في التموج الأولـ في وضوح جميل، فإنـنا نلمسـ هناـ بقدر أكبرـ عبرـ معنىـ أجملـ وإحالةـ غنيةـ مختبـةـ فيـ ثابـاـ النـصـ.ـ إنـ رـاءـ الشـعـرـ هـنـاـ يـكـنـ فـيـ اـخـبـاءـ الـأـلـىـ دـاخـلـ

### \* انتظار:

«بيت وشهابيك  
وجدار مزدان بالصور الفوتوغرافية  
واناء الزهر المفلوم  
يسلمل من تلك الساكنة  
الذابلة  
وامرأة تنظر من خلل الكوة  
للسابلة  
والبيت الراسع  
يسلمل  
من ساكنته  
اللابسين»

ويعرف  
لهفرق

في صمت ووجوم»

\* قبيلتين:  
«أخرتها  
في كل ليلة  
عماشر الضياء  
لكنني  
اضبطها في لحظة المبهانة  
راسه في قاعي  
مثل يقاباً قهوة المساء  
تمد لي لسانها  
تضخل من حضاري المسكينة  
المهانة»

أخيراً، هل كنت ظالماً - أنا الذي لم أجد سوى  
خمسة نصوص جميلة، أو ربما ستة، بين ثلاثة وثلاثين  
نساً - حين اتهمت شاعرتنا ببخل تهيباً في هيبة الكرم  
وتقدير تلبس عباءة الجود

لاحظوا، مرة أخرى، وضعية الجدار هنا، ليس سوى  
جدار، لا يحصل إبهة دلالة أخرى سوى دلالة الإخبارية،  
أنه محض جدار، حتى ازديانه بالصور الفوتغرافية لم  
يتح له الشعر، عكس الجدار في الشمروذ السابغ حيث  
وضعيته - حين تود اللوحة أن تأوي إليه - وضعية  
تقول: هنا يمكن الشعر.

أما النص الأخير، فسوف أدعه لكم، فيه الكثير  
من معانٍ الشعر وفيه الكثير من الجمال الذي لن يخوض  
عليكم، وفيه أيضاً - مما لم يرد في النصوص السابقة  
من اهتمام راق وتناول شعرى حقيقي لقضايا عامة  
فتكثت الشاعرة من مزاجها مزاجاً جمالياً ومحيناً بقضايا  
ذاتية

ثقافة  
الهدم والبناء

مع الباعة  
كتاب - للأطفال

# الخطاب السارائي

تحليل الحقل الأيديولوجي  
للخطاب السارائي  
تأليف: د. عبد العليم محمد

٣٤٠ صفحة  
كتاب الأطفال سلسلة شهرية تصدرها جريدة الأطفال

مطبوعات المكتب  
الوطني للنشر والتوزيع

# الشيوعيون الكتobiجية وأخلاق الوضوح الشامل

## مصباح قطب

و مع هذا فالكتاب منعم بالاعتذار بالمرارة اليسارية دون مرارة، رغم أن المؤلف ركز كثيرا على التحفظات السياسية للمنظمات ازاء ثورة بولير وقضية الأمن القومي المصري، كما ركز على العلاقات التي دارت بين الرفاق في خضم عمليات الترحيد وبعدها وفي السجون رخارتها.

ويكشف سراً أنه كان يلتقي كمتذوب عن المزبب الشيوعي المصري (الراية) بضابط حر تبين فيما بعد أنه جمال عبد الناصر. ولذا فالمؤلف قد أبدى الثورة منذ قامت، رغم أنه ظل سجينًا من ٨ بولير ٥٢ إلى عام ١٩٦٤.

وعلى التقىض بما قدمه، قدم الدكتور فخرى لبيب في «الشيوعيين وعبد الناصر (١)» الذي صدر أيضا متأخرا، نقدا خطيرا للحزب العسكري الذي قاد مصر بعد ٥٢ كائناً سخرياً تلطعلاته الاجتماعية واسباب انتكساته بالديمقراطية، وخارجيا بالقضية من الاطار الضيق: هل كنت مع الحركة أم ضدها هل كنت مع ناصر أم ضد؟

كل ذلك أيضا دون مرارة، وبما ينفق مع أخلاق الوضوح الشامل إلى حد بعيد.

ينتهي الاستاذ طيبة بملخص عن مناهج كتابة التاريخ، ويقدم ثوروجون للاختلاف الهادئ مع الدكتور رفعت العميد حول ما اسمه النهج التجزي، والاختلاف مع الاستاذ محمد سيد أحد حجل معاذ الله الرياضي في التفكير السياسي. كما قدم ردًا قويًا على التحرولات التي طرأت على فكر المستشار طارق البشري جمال تقبيسه للحركة اليسارية في الأربعينيات ساندًا ما كتب عنها في (السلسلون للأباطط في إطار الجماعة الوطنية). قسبحان من له الدوا.

يبيّن أن المؤلف يقول إنه يقدم خيراته للجيل الثالث للحركة اليسارية أي الجيل الحالي الذي لم يشاركه كياناته التنظيمية حيث أنه قطع علاقته بالتنظيمات بعد مأساة المل عام ١٩٦٥ التي يؤكد أنه لم يشارك فيها.

الاستاذ طيبة شكرًا على الصدق والطيبة

يبدو أن ثمة علاقة وثيقة بين الاختراع الياباني للتليفزيون الوضوح الشامل، وبين النزوع الدرلي المتزايد نحو أخلاق الوضوح الشامل، خاصة عند تقييم رجال العمل العام. فالم يعد ثمة أي سماح بآى قدر من النبشة، في الصورة المرئية، أو في صورة السياسي.

ويقيني أن هذه الروح لن تسود المستقبل فحسب، بل ستدخل في عمليات إعادة قراءة للتاريخ، بحيث تحاسب بحقنلية على أي ذرة غطرسة أو كذب أو ادعاء أو غباء..

في هذا السياق يمكن التساؤل قيمة في الكتاب الذي أصدره المناضل اليساري القديم، الاستاذ مصطفى طيبة، باسم «الحركة الشيوعية المصرية ٤٥-٦٥»، رؤية داخلية»، ويتضمن غلاف خطير (وان يك معتمداً) للفنان عماد حليم، الواحد من ثلاثة - ومحمد حامد العروسي - من بقارون، ويقلم راق، مایر سمون.

الكتاب أقرب للسيره الذاتيه، وتسرى فيه روح هادئة للمراجعة وإعادة التقييم للمواقف الشخصية للمؤلف، ومنها إيمانه بأفكار كوربييل حول الوطن القومي، لليمهد في فلسطين، ودوره فيلجنة الرقابة المركزية في (حدتو) والتي شارك فيها طيبة، وكانت إداءً عبقرى على الأعضاء، وكذا أعمال البطلجة التي قام بها المؤلف عن افتتاح دفاعا عن (التيار التورى الوحيد) تياره الذي تزعزعه كوربييل. ويقدم تحليلاً مهلاً لانحسار الحركة اليسارية إبان عام ٤٧ وعلاقته بقرار التقسيم وخط كوربييل المعروف بخط القوات الوطنية الديمقراطية ورد شهدي الشافعى ومصطفى طيبة عليه.

ومن العذابات التنظيمية ودوره في تأسيس حدتو (والراية) يقدم تصوراً جلياً الانقسامية في الحركة اليسارية، وإن كانت أطنه تصوراً دائرياً غير كاف.

والملقى في الكتاب قليلًا بال بالنسبة لأخلاق الوضوح الشامل هو إبراز المؤلف نفسه في كثير من الفترات باعتباره القائد الجماهيري في مواجهة القادة النظريين (الغرباء عن واقع بلادهم)، حسب عبارته.

## هذه الفيالق الثقافية النقطية!

تبادل الكتاب والأدباء والصحفيون المصريون، المعارضون - أساساً - للغزو العراقي للكويت، مع زملائهم المعارضين. أساساً - للتدخل الأجنبي في أزمة الخليج، الاتهام الصريح والمعلن بأن رائحة النفط تفوح من أفلامهم، وتتفوح من مواقفهم، فاعادوا بذلك فتح ملف ذلك الاختراق الواسع الذي ثاره الإقطاع النفطي بجماعة المثقفين المصريين، والذي انتهى بتأسيس فيالق ثقافية وصحفية، عراقية وسعودية وخليجية، ترتبط مصالحها بالأنظمة الحاكمة في تلك الإقطاعات... .

وإذا كان من غير المنطقى أن نعتبر كل من قال رأياً في الأزمة، هو مجرد «صوت سيد» فإن من غير المنطقى كذلك، أن تذكر أن هذه الفيالق هي حقيقة ثابتة، وهي أحد الاعراض السلبية للظاهرة الثقافية التي ساهمت في تدجين جماعة المثقفين العرب عموماً، والمصريين خصوصاً، وفقدت كثيرين منهم، مواقفهم المستقلة تجاه ما يجري في وطنهم وفي أمتهم، وحولت بعضهم إلى أبواب لأنظمة بعضها عشاري مختلف، وبعضها ديكاتورى فاشىستى، تقدّر قسم منهم الحاجة إلى ضمان استقرارهم المادى، بعد التدهور الملحوظ فى مستوىعيشة الذين يعيشون على قوة عملهم، بينما يقرد الطمع إلى الثروة والمال والشهرة المزيفة الآخرين، وخسارة الوطن والامة بهذه الظاهرة، خسارة مزدوجة، فهي تعمدى تحول مبدعين حقيقين إلى سدنة أrogاد لأنظمة لاستحقاق سوى لعنة كل مثقف حقيقي وكل مبدع موهوب، لتصل إلى إفقاد جماعة المثقفين العرب، كل ما كان لها من ثقل ونفوذ على الشارع العربى، وعلى مراكز اتخاذ القرار، بعد أن تحولوا - كما يقول نزار قباني - إلى طبوق فى مراكب السلاطين.. .

ومن الانصاف بلجماعة المثقفين المصريين، أن نقول بأن نزوعهم للحصول على عائد مادى مجرّد لإبداعهم، يمكن لهم حياة كريمة، ويجبنهم مذلة السؤال، هو نزوع مشروع وعادل، ولكن الأوضاع التي جعلت بعضهم يقبلون المسارمة على هذا الحق، بالتنازل عن مواقفهم الراديكالية تجاه ما يجري في الأمة، هي التي تستحق التنديد، وتتطلب التعديل، وتنتظر المطردة التي يبدأ بها طريق الآلة ميل، الذى تستعيد فى نهاية جماعتهم، استقلالها وتأثيرها على جماهير أمتها وسلطيتها.. .

ولو أن فى مصر اتحاداً للكتاب، غير اتحاد الأستاذ أباظه، ولو لم يجتمع المثقفون المصريون والعرب فى التغلب على عوامل الفرقـة التي حولتهم إلى شططاً فأسسوا عدداً من الجمعيات الأدبـية والثقافية القرية، ولو أن نقابة الصحفيـين إهتمت بالإضافة إلى اهتمامها باقامة معارض السلع المعرفـة، وتوزيع السلع الاستهلاكـية، بالدخول فى مفاوضـات مع النـاشـرـين للـصـحفـ والمـجلـاتـ والـكتـبـ التي تـمرـ بـجانـبـ منـ فـانـضـ النـفـطـ، لـضـمانـ أـجـرـ مـجزـيـ وـعادـلـةـ لما يـنشرـهـ الكـتابـ والـصـحفـيونـ المـصـريـونـ والـعربـ عنـ طـرقـهاـ، لوـ أـشـيـناـ منـ ذـلـكـ قدـ حدـثـ، لـوـجدـ المـثقـفـ المـصـرىـ خـيـارـ آخرـ أـمامـهـ غـيـرـ اـلـتـحـاقـ بـالـفيـالـقـ الـثـقـافـيـةـ الـنـقطـيـةـ الـتـيـ أـصـبـحـ ظـاهـرـةـ تـدعـىـ للـخـجلـ

# مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

## المُسَاء

رأية المستضيغين في الأرض

عدد  
سبتمبر  
من

### • الزلزال ..

- المسابقات الناطقة التي أربّت إلى غزو الكويت / لماذا انفجّرت
- الخوايا بـ"الصريحية" من الغزو عن مهام الكويت؟ / رسالة من
- القدس تقرّر موقف الفلسطينيين / تضييق "إسرائيل - الأمريكي"
- قبل الغزو / اتفاق صالح الغزو "والغريب الحاكم" ..
- حرمة المحكمة.. بين رقابة العاكم وسبيت الجماعات ..
- الصندوق يافر والحكومة تتبعه بالخسارة ..
- عبدالناصر والشيوخ عيون
- ابيديمولوجية الكاتبة ا
- الله .. العافية .. الشيوعية ..
- سائب وفقار من الخطوة / هيفا / القدس / موسيكو / باريس
- كاريكاتير حجازي / رمود سليم

### وآخر ليلة ..

- احمد المنيوي / احمد يوسف / د. بهار الدين قابل
- مدين عيسى / د. عبد العليم انهي / عبد الفتاح ساتر
- عبد الله الروبيني / فريدة النقاش / محمود الدين العالم
- وآخر ليلة ..

1 جنبه

١٠٠ صحفة

رئيس تحرير : حسين عبد الرزاق

# المركز الثقافي السوفيتي القاهرة

مَحَلُّ وِسْكِينْ لِلْلُّغَةِ الْوَسِيْرِ

- تبدأ الدورة الجديدة في أول أكتوبر القادمة لمدة ٤ شهور.

- تقدم الطلبات بالنسبة للطلبة الجدد والدارسين الراغبين في مواصلة الدراسة خلال شهر سبتمبر ١٩٩٠.

- الدراسة لمدة ٤ مراحل كل منها ٤ شهور.

- يمنح الطلبة المتفوقين منحاً لاستكمال دراستهم في الاتحاد السوفيتي وفقاً لخصصاتهم عن طريق جمعية الصداقة المصرية السوفيتية.

لزيارته من المعلومات، اتصل بـ: ٣٦٦٣٧١ / ٣٤٨٧٧٩  
مواعيد العمل بالادارة من ٩ صباحاً الى ظهرها ومن ٦ الى ٨ مساءً ،  
عدا الجمعة والسبت .